



Émilie Oléron Evans

## Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique

Demopolis

---

## 4. L'institutionnalisation d'une discipline universitaire

---

DOI : 10.4000/books.demopolis.447  
Éditeur : Demopolis  
Lieu d'édition : Demopolis  
Année d'édition : 2015  
Date de mise en ligne : 30 juin 2016  
Collection : Quaero  
ISBN électronique : 9782354571139



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

OLÉRON EVANS, Émilie. 4. *L'institutionnalisation d'une discipline universitaire* In : Nikolaus Pevsner, *arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2015 (généré le 26 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/447>>. ISBN : 9782354571139. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.447>.

---

## L'institutionnalisation d'une discipline universitaire

Le parcours institutionnel de Nikolaus Pevsner reflète une mutation essentielle de l'histoire de l'art, lorsque l'exil d'une grande partie de la communauté intellectuelle allemande en Angleterre et aux États-Unis dans les années 1930 et 1940 contribue à internationaliser la discipline en un réseau de références à la circulation fluide : « D'échanges transnationaux, ou bilatéraux, l'histoire de l'art développe progressivement un cadre épistémologique à un niveau que l'on pourrait qualifier de "supranational"<sup>1</sup> ». La possibilité de la formation d'un discours transnational de l'histoire de l'art n'abolit pas pour autant les particularismes nationaux, ni ne diminue l'intérêt pour les recherches qui prennent appui sur le national. Pevsner en est un exemple frappant, dans son analyse des particularismes culturels de son pays d'accueil.

Les étapes de son déplacement professionnel et ses efforts pour encourager l'instauration de l'histoire de l'art en discipline universitaire mènent à l'apparition de « l'homme institutionnel » dont parle Lazarsfeld. Cette institution universitaire britannique, élaborée à partir des éléments fondateurs de l'historiographie allemande de l'art mais formulée pour répondre à de nouveaux besoins et pour créer un auditoire potentiel au Royaume-Uni, est le cadre d'une discipline d'inspiration transnationale.

### DE LA DOMINATION DU « CONNAISSEUR » AUX PREMIERS DÉBATS MÉTHODOLOGIQUES

#### **La *Kunstgeschichte*, un *Heimat* à recomposer**

En introduction d'*Academies of Art, Past and Present* (trad. fr. *Les Académies d'art*), publié pendant la Seconde Guerre mondiale, Pevsner pose son *credo* :

---

1. François-René Martin, « La "migration" des idées, Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, p. 239-259, ici p. 251.

Il n'est plus possible à l'historien de l'art de se fermer aux exigences contemporaines. Il se trouve partout confronté à des problèmes actuels, ou bien rejeté dans l'isolement universitaire. L'une de ses tâches les plus urgentes, en ce <sup>xx</sup>e siècle, est de réconcilier l'érudition et l'utilité concrète<sup>2</sup>.

L'idée est empruntée à Pinder, qui incarne l'historien de l'art capable de faire jouer à la discipline un rôle actif dans le présent, comme dans ce discours de 1938 :

Que peut aujourd'hui l'histoire de l'art, lorsque la vie appelle aux actes ? Que peut, que doit l'observation, lorsque l'action est devenue essentielle ? [...] La science est une passion. La véritable science de l'art est un effort passionné pour trouver le sens des mentalités devenues formes, la véritable histoire de l'art est un effort passionné pour déterminer les destinées de ces mentalités [...]. La passion de la recherche devient chez l'Allemand contemporain, d'une manière nouvelle, passion de la volonté. L'observation redevient action<sup>3</sup>.

Bien plus qu'une profession, la pratique de l'histoire de l'art s'apparente à une vocation. L'historien d'art se destine à fonder une nouvelle conscience sociale et nationale. Pinder l'ancre dans la culture allemande et dans l'idéal de l'Allemagne médiévale, Pevsner dans la vision d'une société moderne<sup>4</sup>.

L'universitaire doit se poser en intermédiaire entre l'artiste et la société. Perpétuer ce rôle après son arrivée en Angleterre permet à Pevsner de réaffirmer le lien qui le rattache à un passé et à l'*ethos* auquel il souhaite rester fidèle. Il laisse entendre la difficulté de ce processus dans une lettre écrite dans les années 1930, où il dit se sentir « comme un Pinder de poche<sup>5</sup> ». Cette expression, mi-amusée mi-désabusée, renferme à la fois l'espoir de parvenir un jour à imiter son modèle, et la conscience de n'en être encore qu'une version limitée, superficielle. C'est en effet de son professeur qu'il tire son inclination pour la vulgarisation scientifique<sup>6</sup>. D'après Halbertsma, Pinder savait « réconcilier l'érudition et l'utilité

---

2. Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*, trad. par Jean-Jacques Bretou, Paris, Monfort, 1999, p. 32.

3. Wilhelm Pinder, « Architektur als Moral: Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag », in : *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Leipzig, Seeman, 1938, p. 204-211, ici p. 204.

4. Voir Marilite Halbertsma, « L'eredità di Wilhelm Pinder: Nikolaus Pevsner e la fine di una tradizione », in : Irace, *La Trama della storia*, op. cit., p. 71-92, ici p. 91.

5. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

6. Voir Halbertsma, « L'eredità di Wilhelm Pinder », in : Irace, *La Trama della storia*, op. cit.

concrète », pour reprendre l'expression de Pevsner, ce qui passe par le talent de rendre son savoir accessible au plus grand nombre : Pinder était « un grand vulgarisateur de l'histoire de l'art. Il incarnait, à un degré qu'il est difficile d'envisager aujourd'hui, la convergence de la recherche scientifique et de sa diffusion auprès du grand public<sup>7</sup> ». Cela se reflète notamment dans ses fréquentes contributions, en l'espace d'une trentaine d'années, à la collection populaire des *Blaue Bücher* qui répondait à une demande populaire croissante de culture et de science<sup>8</sup>.

L'un des champs d'action possible de Pevsner dans la vie culturelle est justement lié à la situation éditoriale des livres sur l'art, sur laquelle il porte un regard très critique :

Trop souvent les journalistes ont répondu à la demande indispensable d'ouvrages historiques rejoignant des problèmes contemporains, et trop souvent ils ont produit des biographies ou des monographies racoleuses, sans montrer le respect scrupuleux des faits qui caractérise la démarche de l'historien authentique<sup>9</sup>.

Dans ce passage, Pevsner prend pour cible une tradition historiographique britannique dont il désapprouve le dilettantisme, et y oppose l'« historien authentique », sur un modèle évidemment allemand. On retrouve, sous-jacente, la conviction que l'initiation à l'art et l'approfondissement des connaissances sur le patrimoine artistique sont des éléments cruciaux de la vie culturelle d'une société, d'une nation, et que le savoir ainsi diffusé doit être basé sur des recherches rigoureuses et de qualité.

## **Étudier l'art en Grande-Bretagne dans les années 1930**

Pevsner espère retrouver au sein d'un département d'histoire de l'art un statut équivalent à celui qu'il occupait à Göttingen, mais la confrontation à une mentalité qui lui est étrangère, à commencer par celle de l'Institut Courtauld, l'un de ses premiers employeurs, le fait vite déchanter : « Le Courtauld ne donne pas l'impression d'avoir une approche sérieuse dans le style allemand. Il n'y a que des jeunes filles, et elles peuvent passer l'examen au bout d'une année. Les enseignements sont bien trop courts, et pas vraiment approfondis<sup>10</sup>. » Ce présupposé revient souvent dans

---

7. *Ibid.*, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, op. cit., p. 129-130.

8. Voir Dorothea Peters, « "...die sorgsame Schärfung der Sinne". Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder », in : Bredekamp, *In der Mitte Berlins*, op. cit., p. 229-256.

9. Pevsner, *Les Académies d'art*, op. cit., p. 32.

10. *Id.*, lettre à Carola, 31 octobre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 139.

la correspondance : il existerait un « style allemand » caractérisé par la rigueur et l'exhaustivité, avec lequel la *lingua* anglaise, même dans une institution aussi révolutionnaire que le Courtauld, ne peut rivaliser.

Les ambitions de l'Institut Courtauld sont pourtant celles d'un centre d'histoire de l'art. La fondation de l'institution en 1932 est financée en majeure partie par le collectionneur d'art Samuel Courtauld (1876-1974), descendant d'une famille d'industriels aisés connus pour leurs activités de mécénat. Dans son testament, il lègue sa collection à l'Institut<sup>11</sup>. L'intention des fondateurs est d'offrir une formation rigoureuse aux professionnels de l'art, dans les musées et les maisons d'enchères. Un article de 1932 signé par William Constable annonce la fondation du Courtauld comme « un événement important dans l'histoire de l'éducation en Angleterre », car il n'existait pas auparavant de centre « pour l'étude et la recherche systématique de ce qui touche à l'histoire de l'art<sup>12</sup> ». Ce centre est intégré à l'université de Londres, ce qui lui assure une autonomie scientifique.

Le Courtauld se réclame de l'influence des instituts d'histoire de l'art créés en Allemagne et en Autriche<sup>13</sup>, mais Harvard et Princeton ont aussi servi d'inspiration. Le diplôme de *Bachelor of Arts* doit donner aux étudiants de solides bases professionnelles :

Dans le cours final, qui se déroule sur deux ans, l'étudiant doit étudier l'histoire de l'art dans son ensemble, y compris l'art et l'architecture greco-romaine, se spécialiser dans une période et dans deux sujets de son choix, acquérir des connaissances en histoire de la théorie esthétique et de la critique d'art, s'initier aux méthodes et aux techniques, et étudier (comme sujet complémentaire) une période de l'histoire politique et économique. Le but est de fournir une combinaison entre discipline intellectuelle, aperçu systématique du sujet et formation méthodologique<sup>14</sup>.

La sévérité du jugement porté par Pevsner en 1933 sur cette *lingua* qui lui est étrangère s'explique par la comparaison entre le stade avancé de l'enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne et le fait que le projet du Courtauld n'en est encore qu'à ses prémises. Son témoignage laisse penser que le concept d'un diplôme d'histoire de l'art met un certain temps à s'imposer parmi les étudiants potentiels, et que le public du

---

11. Voir Donald Coleman, « Courtauld, Samuel (1876-1947) », *The Oxford Dictionary of National Biography* (<http://www.oxforddnb.com/public/index.html>).

12. William Constable, « The Courtauld Institute of Art », *Parnassus*, vol. 4, n° 5, octobre 1932, p.4-5 et p. 30, ici p. 4.

13. Voir *ibid.*

14. *Ibid.*

Courtauld est d'abord attiré par l'idée de suivre des cours en guise de passe-temps. Vingt ans plus tard, il pourra toutefois écrire que « l'Institut Courtauld s'est établi fermement comme le centre de la formation en histoire de l'art<sup>15</sup> ».

Pour l'heure cependant, Erwin Panofsky partage l'opinion défavorable de Pevsner sur l'état de l'histoire de l'art en Angleterre en 1934 : « Il y a *deux* historiens de l'art intelligents à Londres (tous deux assistants-conservateurs au Bri[tish] Mus[eum]<sup>16</sup>) ». Panofsky se dit très heureux de s'être vu proposer un poste à l'université de Princeton et de ne pas avoir à rester à Londres. En effet, malgré l'impressionnante efficacité de la bibliothèque Warburg, il avoue : « Je ne pense pas que quelqu'un comme moi pourrait devenir partie intégrante du système éducatif anglais<sup>17</sup>. » Il lui paraît préférable de tenter sa chance dans un pays jeune :

Les autres pays d'Europe sont des « pays adultes », c'est-à-dire qu'ils ont développé une culture et une méthode scientifique ainsi qu'une mentalité générale (et c'est le plus important) qui est mûre, finie et en quelque sorte « fermée ». Ils accueilleraient un étranger avec hospitalité et même gentillesse [...] mais ils ne font pas de compromis, ce qui veut dire qu'il faudrait s'adapter complètement à la culture indigène *encombrée par une tradition\** (et je suis certainement trop âgé, et probablement trop « allemand » pour cela, en dépit de la race à laquelle j'appartiens et que l'on a tellement décriée), à moins de rester toute sa vie un *outsider* isolé<sup>18</sup>.

Ses recherches, écrit plus tard Panofsky, auraient pu être plus fertiles à Londres, grâce à la proximité des centres culturels européens, mais « la civilisation anglaise, et particulièrement l'attitude anglaise envers l'art, a quelque chose d'imperméable, de sorte qu'un chercheur étranger resterait toujours un émigrant au lieu d'être un immigré<sup>19</sup> ».

## **Écrire l'histoire de l'art dans une langue étrangère**

Avant son départ, Pevsner faisait partie d'un programme de recherche sur l'art et l'architecture britanniques à Göttingen. Il parle donc déjà très bien anglais au moment de son émigration et travaille assidûment à se

---

15. Nikolaus Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », 19 octobre 1952, in : *Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, éd. par Stephen Games, Burlington, Ashgate, 2014, p. 199-205, ici p. 203.

16. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 737.

17. *Ibid.*

18. *Id.*, lettre à Charles Rufus Morey, 20 juillet 1934, in : *Ibid.*, p. 742.

19. *Ibid.*

perfectionner. Ainsi, dans les notes préparatoires pour ses propres cours, l'allemand est quasiment absent. Il se plie d'emblée à un saut conceptuel, afin d'exprimer ses idées dans la langue dans laquelle il lui faudra les communiquer, et de travailler son expression avant une prestation orale. De telles notes, datant du début des années 1930, sont rédigées de manière exhaustive, les phrases structurées, les transitions indiquées et soulignées. Par exemple, en novembre 1933, Pevsner évoque dans une lettre la préparation d'un cours prévu à l'Institut Courtauld en février l'année suivante: « Ce stupide cours me prend huit fois plus de travail que d'habitude. Plus d'un jetterait l'éponge... Je dois écrire en entier la moindre plaisanterie; tu peux imaginer ce que cela va donner, débité ainsi<sup>20</sup>. » Il est conscient du fait que, pour établir sa réputation d'historien de l'art auprès du public, la tonalité générale de ses prestations a autant d'importance que la qualité de leur contenu.

En 1934-1935, Tancred Borenius offre de vérifier à la fois le contenu et la langue des premières interventions publiques de Pevsner au Courtauld: « C'est un cauchemar pour moi. C'est comme si, avec mes remarques ineptes destinées à un public anglais, je me tenais nu devant lui<sup>21</sup> ». Par le déplacement dans un milieu universitaire étranger, il se retrouve en situation d'apprentissage et doit intégrer un nouvel ensemble de règles et de rituels. Après une séance de corrections, il remarque que son style est « très maladroit et ennuyeux, très lourd: ce sont les caractéristiques qui frappent généralement les Anglais dans l'écriture allemande, mais elles sont accentuées, parce que j'écris dans une langue étrangère. C'est un coup porté à ma fierté, je me sens très gêné<sup>22</sup> ». Son écriture, qu'il pense typiquement allemande, étant soudain placée hors du contexte familial, Pevsner prend conscience d'un préjugé britannique à l'égard de sa langue maternelle et intériorise les termes péjoratifs qui y sont associés. Sa discipline, la *Kunstgeschichte*, devient lourde et pompeuse à travers le regard de l'autre.

En 1952, Panofsky désigne l'allemand comme la langue maternelle de l'histoire de l'art: « C'est dans les pays de langue allemande qu'elle fut pour la première fois reconnue comme un sujet à part entière, qu'elle fut pratiquée avec une intensité particulière, et qu'elle exerça une influence de plus en plus visible sur les champs de connaissance voisins<sup>23</sup>. »

---

20. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 146-147.

21. *Id.*, lettre à Carola, janvier 1934, AP.

22. *Id.*, lettre à Carola, 8 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 142.

23. Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 84.

Pourtant, très peu d'ouvrages publiés en allemand avant 1933 par les historiens de l'art émigrés sont traduits en anglais. Ils contiennent une terminologie qui a atteint un stade avancé de formation et se complique d'un réseau d'autoréférences. « La possibilité de créer des substantifs et de former sans limites des mots composés a entraîné l'emploi [...] d'un vocabulaire individuel et difficile à traduire », alors que « l'anglais contraint à une plus grande précision<sup>24</sup>. »

Pour Panofsky, le fait que l'allemand soit la langue qui a servi de creuset aux concepts de l'histoire de l'art ne doit pas l'empêcher d'évoluer. Il salue même la transition vers l'anglais imposée par les circonstances historiques de la migration des intellectuels et chercheurs germanophones vers les pays anglo-saxons comme un moment potentiellement salutaire dans l'histoire de la discipline :

Le vocabulaire de l'historiographie de l'art devait inévitablement devenir plus complexe et plus élaboré dans les pays de langue allemande, au point d'évoluer en un langage technique [...] difficile à pénétrer. Il y a plus de mots dans notre philosophie qu'il n'en est rêvé au ciel et sur la terre, et chaque historien d'art de formation allemande a dû composer son propre dictionnaire pour se faire comprendre en anglais. Ce faisant, il s'est rendu compte que la terminologie qui lui était familière était souvent soit inutilement obscure, soit franchement imprécise ; la langue allemande permet malheureusement de déclamer une pensée somme toute triviale derrière un rideau laineux qui lui donne une apparence de profondeur et, inversement, de dissimuler une multitude de significations sous un terme unique. [...] En bref, même l'historien d'art, quand il doit parler ou écrire en anglais, doit savoir plus ou moins ce qu'il veut dire et penser ce qu'il dit, et cette contrainte a fait le plus grand bien à beaucoup d'entre nous<sup>25</sup>.

L'institutionnalisation des études sur l'art en Angleterre se nourrit des qualités pragmatiques de la langue anglaise, dans laquelle un usage lexical trop spécialisé s'apparenterait rapidement à du jargon.

En 1935, Pevsner se réjouit de constater que son travail porte ses fruits : « Je dois me congratuler. Maintenant j'écris vraiment aussi vite en anglais qu'en allemand. Le dictionnaire, peut-être 3-4 fois par page. Il est vrai que mon style est plus simple que mon style allemand. Mais je connais des gens qui ne verront pas là d'inconvénient<sup>26</sup>. » La migration

---

24. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 124.

25. Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 92.

26. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mai 1935, AP.



des historiens d'art de langue allemande en Grande-Bretagne « a fait de l'anglais une langue respectable pour publier des articles d'histoire de l'art<sup>27</sup> ». La pratique linguistique s'est nourrie du transfert du nouveau domaine et l'a enrichi en retour. On peut le voir dans l'écriture des ouvrages qui se trouvent à la frontière entre les carrières allemande et anglaise de Pevsner. Par exemple, pendant la rédaction d'*An Enquiry into industrial Art in England* (« Enquête sur l'art industriel en Angleterre », 1936), il cherche à combiner un raisonnement très structuré, tel qu'il l'aurait mené dans des travaux en allemand, et une langue anglaise factuelle : « Je sais que je suis à plaindre parce que je dois faire des choses si éloignées de mon domaine. Et pourtant, le simple fait de donner à un chapitre une belle forme ronde à partir d'un fatras d'informations est un plaisir en soi<sup>28</sup> ». Pevsner laisse sa langue de travail évoluer et s'affiner en contact avec son environnement :

La première page de la partie d'introduction est écrite, sans trop d'effort, voire avec plaisir. Bien sûr, cela ne sera pas toujours aussi facile. Pourtant je suis content, je suis même fier. Le ton sera sec, je le vois, mais pour le moment, rien d'impossible. [...] J'ai un style involontairement ramassé et rude. J'ai le sentiment qu'il va dévier incroyablement de mon allemand écrit<sup>29</sup>.

## Le *Kunsthistoriker* contre l'expert

En égard aux standards auxquels Pevsner était habitué dans sa formation en Allemagne, il considère que ses propres cours et les cours auxquels il a l'occasion d'assister manquent de densité scientifique et s'apparentent à du « galimatias<sup>30</sup> ». Pour trouver du travail en tant qu'enseignant d'histoire de l'art, il doit pourtant répondre aux attentes du public et se conformer à la tradition entretenue par la constellation des experts et des amateurs d'art. Bien que ceux-ci soient le plus proche équivalent britannique de la *Kunstgeschichte*, Pevsner les juge avec sévérité : « On ne peut pas dire que j'apprécie l'admiration anglaise pour l'expert, et je ne l'ai jamais appréciée. C'est contraire à ma nature, comme tout le reste ici. C'est pitié d'avoir tant de choses à dire, et de devoir se satisfaire de faire ainsi partie

27. Reyner Banham, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, vol. 114, novembre 1953, p. 285-286, ici p. 286.

28. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1935, AP.

29. Lettre de Pevsner, 23 janvier 1935, *op. cit.*

30. *Id.*, lettre à Carola, 2 mai 1934, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 161.

du décor<sup>31</sup>. » Cette dichotomie apparaît sous la plume de Panofsky, qui compare l'Angleterre à une entité homogène qu'il appelle « le Continent » :

L'attitude *générale* des Anglais envers l'art est totalement différente de l'attitude continentale et lui est même hostile, parfois. Ils considèrent une œuvre d'art soit comme un objet d'appréciation esthétique (collection, attribution, paraphrase poétique ou *ecphrasis*) ou comme un document purement historique [...], mais pas comme un objet d'« interprétation ». C'est une attitude assez chevaleresque, et je crois qu'ils trouvent notre approche presque obscène<sup>32</sup>.

Dans une conférence sur le thème du déplacement des sciences humaines en 1952, Panofsky explique ce qu'il entend par l'obscénité de l'attitude continentale, par opposition à la posture du *gentleman* adoptée par l'amateur britannique :

J'ai conscience des dangers inhérents aux méthodes « teutoniques » de l'histoire de l'art, que l'on a vivement critiquées, et du fait que les résultats de l'institutionnalisation rapide, peut-être trop rapide, de la discipline, n'étaient pas tous souhaitables. [...] Je peux comprendre que, du point de vue d'un *gentleman* anglais, il semble que l'historien de l'art compare et analyse en public les charmes de personnes de sa connaissance appartenant au sexe faible, au lieu de leur faire la cour en privé, ou de reconstituer leur arbre généalogique<sup>33</sup>.

Le rapport à l'art tel qu'il l'observe en Angleterre provoque l'étonnement voire l'effroi de Pevsner, qui y voit un échange d'opinions et de jugements de valeur au lieu d'une élaboration collective de théories :

Toute cette clique ne jure que par son goût propre, son style, son prix, et place tout cela avant l'œuvre d'art. Ils n'ont pas cette vraie passion qui fait prendre le mors aux dents aux meilleurs d'entre nous. La question est alors : ma manière de faire les choses va-t-elle leur convenir ? Je ne la changerai certainement pas. Et je pense toujours que notre manière de faire est meilleure, c'est évident<sup>34</sup>.

Le *Kunsthistoriker* réfugié est affecté par la rupture idéologique qui le sépare de ses collègues britanniques. Indigné devant la posture du connaisseur qui prétend posséder le savoir nécessaire pour établir une

---

31. *Ibid.*, 1933, cité p. 168.

32. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 737. (Panofsky souligne.)

33. *Id.*, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 85.

34. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1<sup>er</sup> février 1934, AP.

hiérarchie entre les œuvres et les styles et se constituer comme membre de l'élite, Pevsner insiste sur la distinction nette entre « eux » et « nous ». Il rappelle son attachement à la culture historiographique allemande (« notre manière ») et déclare qu'il n'en changera pas.

L'opinion dont se réclame Pevsner n'a pourtant pas toujours été si hostile au connaisseur. Après un voyage à Londres dans les années 1830, le directeur de la pinacothèque de Berlin, Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) déclarait par exemple qu'un expert en art était mieux considéré en Angleterre qu'en Allemagne : « Avec quelle vivacité je me sens ici parcouru de la haute valeur de l'étude de l'histoire de l'art ! [...] De nos jours, cette même histoire de l'art me paraît aussi stérile que la tâche des Danaïdes<sup>35</sup>. » Les connaisseurs peuvent se réclamer d'une tradition méthodologique qui remonte à Giovanni Morelli. Le premier, il a tenté d'appliquer un système aux images, dans *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (trad. fr. *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture*) en 1890<sup>36</sup>. L'expertise traite de l'attribution et de l'authenticité des objets d'art, son ambition est de « restaurer la position originelle des œuvres (dans le temps et l'espace) dans le courant de la production créatrice<sup>37</sup> ». Anton Springer reconnaît dans *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* (« Tableaux de l'histoire de l'art moderne », 1886) que « l'histoire de l'art ne pourrait pleinement se développer si elle n'avait été précédée par le travail des connaisseurs<sup>38</sup> », tout en distinguant l'activité du *Kunsthistoriker* de celle du connaisseur dans une tentative de fonder l'autonomie de la discipline<sup>39</sup>.

Si Pevsner et, entre autres, son collègue Rudolf Wittkower<sup>40</sup> considèrent que les connaisseurs ne font pas partie de la discipline de l'histoire de l'art, ce n'est pas l'avis d'une majorité d'intellectuels britanniques représentés par Kenneth Clark (1903-1983) :

---

35. Cité dans Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Vol. 2 : *Von Passavant bis Justi*, Berlin, Spiess, 1986, p. 44.

36. Giovanni Morelli, *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture*, trad. par Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994.

37. W. Eugene Kleinbauer (éd.), *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, p. 43.

38. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel*, op. cit. p. 211.

39. Voir Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, Marcus, 1886.

40. Voir Rudolf Wittkower, « Art History as a Discipline », in : Winterthur Museum (éd.), *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship: A Resume of Papers and Discussions*, Winterthur, The Museum, 1959, p. 55-69.

Décider si une peinture est ou non de Bellini ou de Botticelli implique une combinaison de mémoire, d'analyse et de sensibilité, ce qui est une discipline excellente à la fois pour l'esprit et pour l'œil. [...] C'est une discipline exigeante. [...] Un jugement d'authenticité sérieux fait appel à l'ensemble des facultés. De plus, l'appréciation de l'œuvre d'art, qui est le but ultime de toute forme de critique, est ainsi entretenue et ravivée. Le premier choc esthétique ne dure que quelques secondes, et pour découvrir dans une peinture une fraction supplémentaire de ce que l'artiste y a intégré, il faut une sorte de rituel, la récitation d'un rosaire ou de soutras qui maintiennent l'attention fixée sur l'œuvre, jusqu'à ce que soit ravivée la capacité à l'apprécier. Les études d'iconologie y parviennent certes, mais en tant qu'elles portent sur le sujet et non la forme; elles peuvent être tout aussi bien menées à partir d'une gravure en taille-douce que de l'original et sont moins gratifiantes que l'analyse stylistique<sup>41</sup>.

### **Friedländer, connaisseur allemand, et Constable, historien anglais de l'art**

Max J. Friedländer (1867-1958) s'est penché plusieurs fois dans sa carrière sur les enjeux de la définition de sa profession. Après *Der Kunstkenner* (« Le connaisseur ») en 1919<sup>42</sup>, il publie *Echt und unecht: aus den Erfahrungen des Kunstkenners* (« Authentique et faux: de l'expérience d'un connaisseur de l'art ») en 1929<sup>43</sup>, puis *Von Kunst und Kennerschaft* (trad. fr. *De l'art et du connaisseur*) en 1939<sup>44</sup>. Véritable manifeste de l'expertise en art, c'est dans sa version anglaise, dans une traduction de Tancred Borenius, que ce dernier ouvrage rencontre le succès en 1942 (ce qui permet sa réédition en allemand en 1946)<sup>45</sup>. L'introduction rédigée par Borenius insiste sur la réputation de l'auteur: « Parmi les historiens d'art aujourd'hui, rares sont ceux qui ont une position comparable à celle de Max J. Friedländer. Il est reconnu internationalement comme le plus grand expert vivant, notamment, bien sûr, sur les maîtres néerlandais et allemands<sup>46</sup>. » Bien qu'il soit présenté comme un « historien de l'art » et ait effectivement fait des études d'histoire de l'art à Munich, Leipzig et Florence, Friedländer explique dans la préface, où il retrace son parcours,

41. Kenneth Clark, *Another Part of the Wood: A Self Portrait*, New York, Harper & Row, 1975, p. 150-151.

42. Max Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlin, Cassirer, 1919.

43. Id., *Echt und unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlin, Cassirer, 1929.

44. Id., *Von Kunst und Kennerschaft*, Zurich, Sperber, 1939.

45. Id., *On Art and Connoisseurship*, trad. par Tancred Borenius, Londres, Cassirer, 1941.

46. Tancred Borenius, « Introduction », in : *Ibid.*, p. 9.

qu'il s'est fié dans ses études « plutôt aux "connaisseurs" qu'aux professeurs d'université<sup>47</sup> ». Dans ses travaux, il préconise de partir des œuvres : « Toute observation juste concernant une œuvre d'art peut contribuer, me semble-t-il, à la compréhension de l'art visuel dans son ensemble, et même de toutes les activités artistiques<sup>48</sup>. »

Cette approche empirique est déjà celle que met en avant William Constable dans *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method* (« Histoire de l'art et expertise : leur portée et leurs méthodes respectives », 1938). Le point de départ pour l'historien d'art doit toujours être « un examen systématique et intensif<sup>49</sup> » de l'objet d'art dans sa singularité. Partant d'un point de vue similaire, très critique, sur la théorie de l'art, les deux auteurs appréhendent pourtant le concept d'historien de l'art de manière très différente. Le texte allemand s'en prend au type du *Kunsthistoriker* et à l'approche scientifique :

L'érudit qui s'intéresse à l'art n'étreint en général que le vide. [...] Il travaille en historien, en philosophe ou en savant. [...] Nous vivons à l'âge des sciences exactes, dont les méthodes jouissent d'une vénération presque superstitieuse, et l'érudit recherche la compagnie des savants. Il vit dans la crainte constante de perdre sa dignité au contact d'une activité aussi frivole que l'art et de ne pas être admis dans le cercle des graves et vénérables professeurs d'université<sup>50</sup>.

De son côté, Constable associe, dès le titre de son essai, « histoire de l'art » et « expertise », et traite moins du modèle du *Kunsthistoriker* que de la notion d'historien de l'art, qui n'a pas la prétention de se démarquer des autres historiens : « l'étude de chaque type d'histoire requiert un équipement et une formation spécialisés [...]. Mais cela ne devrait pas faire oublier à l'historien, quel que soit son domaine, l'existence des autres<sup>51</sup> ». Le même terme, « historien d'art », correspond à une définition variable selon le référent culturel : un historien spécialisé chez William Constable, le défenseur d'une discipline qui se veut autonome et scientifique chez Friedländer.

---

47. Max Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, trad. par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Livre de poche, 1969, p. 7.

48. *Ibid.*, p. 10.

49. William Constable, *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1938, p. 12.

50. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 167.

51. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 3.

## **Un autre point de vue sur l'historiographie de l'art de langue allemande**

Friedländer a dû émigrer aux Pays-Bas dans les années 1930. Sa critique du *Kunsthistoriker* révèle une intention très différente de celle de Pevsner : alors que ce dernier se place dans une logique de continuité, de référence à la tradition pour maintenir le dialogue intellectuel avec l'historiographie de l'art de langue allemande, et ainsi conserver sa place dans la communauté institutionnelle, Friedländer promeut une logique de dépassement, de rupture conceptuelle qui, par contraste, lui permet d'affirmer l'autonomie de sa pensée, capable de se déployer dans un nouveau milieu. Par exemple, il réclame le droit de se départir de la théorie :

Par indolence ou peut-être par instinct, j'ai lu très peu d'écrits théoriques sur l'art : presque tout ce qui m'a frappé ou inspiré a peut-être déjà été dit et mieux dit. J'ose pourtant prendre la parole, persuadé que des idées acquises directement par la contemplation personnelle des œuvres d'art ont en tant que témoignage sincère une valeur éducative et méritent aussi une certaine attention<sup>52</sup>.

Friedländer pense que cette approche est la seule pertinente une fois démontrée l'impossibilité pour la discipline du *Kunsthistoriker* de se constituer en science, du fait du désir latent de l'historien d'art d'être reconnu par ses pairs et coopté par une élite intellectuelle :

L'histoire, quel que soit son objet, occupe parmi les disciplines savantes une position difficile. On lui a fréquemment refusé tout caractère scientifique. L'histoire de l'art, apparemment, possède un avantage sur les autres disciplines historiques, l'histoire politique en particulier. Les œuvres d'art sont devant nos yeux ; c'est pour ainsi dire « l'esprit d'une époque conservée jusqu'à nous<sup>53</sup> ».

La même distance critique envers les théories du *Zeitgeist* est perceptible chez Constable : « L'historien d'art doit être prêt à étudier l'homme comme producteur d'œuvres d'art en lien avec les activités politiques, économiques, littéraires et religieuses de la période, et avec des changements comme les conditions géographiques, climatiques et géologiques<sup>54</sup>. » Même si le processus décrit est proche de la méthode de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit d'une part, et de la géographie

---

52. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 10.

53. *Ibid.*, p. 167.

54. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 3-4.

de l'art d'autre part, l'opposition construite par William Constable dévalorise la méthode allemande :

Il est important de concevoir ainsi les études historiques pour faire implorer ce qu'on pourrait appeler l'erreur de « l'esprit de l'époque ». L'art d'une époque a trop souvent été considéré comme ce qui exprime cet « esprit » dont le caractère, dit-on, est déterminé par d'autres types d'activités indépendantes de l'art. En fait, le terme « esprit de l'époque » n'a de sens que dans la mesure où l'activité artistique d'une époque contribue tout autant à cet esprit que les autres modes d'expression, et toute évaluation de cet esprit doit prendre en compte l'art au même titre que les autres facteurs<sup>55</sup>.

Friedländer aussi s'en prend directement au type de l'historien d'art de langue allemande quand, pour démontrer l'erreur du postulat d'une scientificité de l'art, il donne l'exemple d'un aspirant universitaire qui projette un livre sur l'art pendant la période de la Contre-Réforme. Dans le processus d'écriture, ce *Kunsthistoriker* aux ambitions scientifiques rassemble des documents sur la vie spirituelle de l'époque, puis seulement après se tourne vers les œuvres pour y trouver la confirmation de sa conception de l'esprit du temps. Friedländer conclut sur une remarque cinglante : « Celui qui cherche en sachant d'avance ce qu'il va trouver ne peut guère échouer<sup>56</sup> », une démarche qui s'apparente à un « lit de Procuste » : « Si l'érudit prend pour base la notion de "baroque", il tendra à intégrer toutes les forces vives du XVII<sup>e</sup> siècle dans un seul schème, ce qui ne peut se faire sans violence<sup>57</sup>. » De tels reproches seront plus tard adressés régulièrement à Pevsner, dans sa tentative de transférer l'historiographie de langue allemande dans son pays d'accueil.

Le recoupement des remarques de Friedländer et de Constable donne un aperçu du climat intellectuel dans lequel ce transfert va se produire. Certains, comme Fritz Saxl, proposent une interprétation culturelle de la situation : « Les théories sont la hantise des Anglais en général et des intellectuels en particulier<sup>58</sup>. » L'historien de l'architecture

---

55. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 4. Le directeur du Courtauld connaît Pevsner et on peut se demander dans quelle mesure cette remise en cause de l'« esprit de l'époque », qui fait référence à un terme que l'historien allemand aurait été l'un des seuls à l'employer, est une critique directe.

56. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 176.

57. Ibid.

58. Cité dans Dorothea McEwan, « Mapping the Trade Routes of the Mind: The Warburg Institute », in : Edward Timms et Jon Hughes (éd.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation*, Vienne, Springer, 2003, p. 37-50, ici p. 42.

Reyner Banham (1922-1988), dressant en 1953 un bilan de l'avancée de l'historiographie de l'art dans l'*Architectural Review*, écrit que, dans les années 1930, « on se méfiait des études historiques larges et généralistes et on n'étudiait jamais la forêt mais toujours l'arbre le plus proche<sup>59</sup> ».

## **Kenneth Clark, l'archétype du connaisseur**

Né en 1903, Kenneth Clark appartient à la même génération que Pevsner. Parallèlement au développement des études sur l'art en Grande-Bretagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, son portrait permet de donner corps au type du connaisseur à l'anglaise, tout en prenant de la distance par rapport à l'usage polémique qu'en fait Pevsner. Éduqué dans la prestigieuse *public school* de Winchester entre 1917 et 1922, Clark étudie ensuite l'histoire à Trinity College, à Oxford. Dans ses mémoires, il décrit ses années d'études comme l'apprentissage de la posture du dilettante éclairé :

À cette époque, on allait à Oxford pour discuter et s'éduquer en conversant avec des gens plus intelligents, du même âge ou légèrement plus âgés. Il y avait tout un dispositif d'instruction, des cours, des lectures imposées, la dissertation hebdomadaire. Je n'assistais presque jamais aux cours. [...] J'ai feuilleté avec indolence les pages des livres au programme, mais j'ai oublié de quoi parlait la plupart d'entre eux<sup>60</sup>.

Clark admet que ce n'est pas dans un *curriculum* universitaire qu'il a découvert les études sur l'art. Il s'est passionné pour le sujet quand il est devenu l'assistant de Charles F. Bell (1871-1966), conservateur du musée Ashmolean, et a consolidé cette passion dans ses lectures : Roger Fry (1866-1934), Clive Bell (1881-1964), et surtout Bernard Berenson (1865-1959), qui lui propose de devenir son assistant à Florence en 1925. Ce voyage marque le début d'une carrière dans laquelle le contact avec les œuvres passe avant tout, et surtout dont les fondements ont été développés à l'étranger, et non en Grande-Bretagne comme on pourrait s'y attendre : « Il doit être difficile pour le lecteur moderne de se rendre compte à quel point nous étions isolés, en Angleterre, même à la fin des années 1920, des mouvements contemporains qui avaient lieu sur le Continent<sup>61</sup> » que ce soit dans la pratique de l'art ou dans la théorie.

C'est principalement en Italie que Clark se forme à la critique d'art, mais aussi en Allemagne. Pendant l'été 1926, il se rend à Dresde, puis

59. Banham, « Pelican World History of Art », *op. cit.*, p. 285.

60. Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 102-103.

61. *Ibid.*, p. 77.



à Munich. Ses impressions offrent une nouvelle perspective sur la *Kunstgeschichte* de l'époque :

J'ai énormément appris. Mais je dois avouer que l'Allemagne n'est pas du tout mon « foyer spirituel ». Quand je pris conscience du fait que presque tous les auteurs en philosophie et en histoire de l'art qui m'ont influencé le plus profondément (Hegel, Schopenhauer, Jacob Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Dvořák) étaient allemands ou avaient été formés en Allemagne, je fis un effort résolu pour m'immerger dans la culture allemande, et je passai une partie d'un congé à Dresde et à Munich. Dresde était l'une des plus belles villes du monde. La pinacothèque, dont la structure est pour moi un modèle, encore aujourd'hui, contenait la plus extraordinaire des collections princières. [...] Et malgré tout, j'étais malheureux en Allemagne. Je ne me suis jamais senti connecté comme cela fut le cas dès que je posai le pied en Italie<sup>62</sup>.

On associe souvent Clark à Berenson, qui a été son mentor. Pourtant, c'est la découverte de l'enseignement d'Aby Warburg qui a changé radicalement sa conception des études sur l'art. À Rome en 1929, Clark assiste à l'un des cours de Warburg à la Bibliotheca Hertziana :

Warburg était sans aucun doute le penseur de l'histoire de l'art le plus original de notre temps et il changea complètement le cours des études historiographiques de l'art. Son point de vue peut être décrit comme une réaction à l'approche formaliste ou stylistique de Morelli et Berenson. Mais je suis sûr que telle n'était pas son intention car, dès le début, son esprit fonctionnait d'une manière entièrement différente. Au lieu de voir dans les œuvres d'art des représentations améliorées de l'existence, il les considérait comme des symboles et pensait qu'un historien de l'art devait se préoccuper de l'origine, de la signification et de la transmission des images symboliques<sup>63</sup>.

La réception du savoir universitaire des pays de langue allemande à l'étranger est donc plus différenciée que ne le laisse paraître le point de vue polémique de Pevsner. Après sa rencontre avec Warburg, Clark considère son expertise comme un outil plutôt qu'un paradigme : « À partir de ce moment, mon intérêt pour la *connoisseurship* ne devint plus qu'une sorte d'habitude et mon esprit fut préoccupé par la tentative de répondre au type de questions que s'était posé Warburg<sup>64</sup>. »

Par le jeu de l'image projetée de son *ethos* dans le nouveau milieu et par le contraste ainsi produit, Pevsner perçoit Clark, nommé directeur de

62. Clark, *Another Part of the Wood*, op. cit., p. 115.

63. *Ibid.*, p. 189.

64. *Ibid.*, p. 189-190.

la National Gallery à trente ans en 1933, comme l'archétype du connaisseur. Pourtant, il est lui-même conscient qu'il est important d'intégrer un certain degré d'expertise dans ses recherches, et lorsqu'il prépare un article commandité par Herbert Read fin 1934, il prend amèrement conscience du fossé entre le niveau d'exigence et de rigueur qu'il peut atteindre étant donné les circonstances précaires, et le niveau qu'il avait quelques années plus tôt : « Dans bien des cas je constate de fausses attributions, sans pouvoir les rectifier. Mon expertise est purement et simplement ankylosée. C'est malheureux, mais qu'y puis-je ? Je n'aurais pas le temps, sans parler de la quiétude nécessaire pour entreprendre quelque chose qui soit de l'ordre de la recherche<sup>65</sup>. »

À mesure que l'histoire de l'art prend pied à l'Université, le type du connaisseur est absorbé par la discipline. Dans les années 1950, Pevsner reconnaît le mérite de l'expert incarné par l'*antiquarian*, cet amateur éclairé dont l'enthousiasme a permis les débuts de l'histoire de l'art, et qu'il identifie comme le type encore dominant dans l'historiographie britannique. Au lieu de la sécheresse de ton de l'universitaire érudit, le connaisseur possède un style élégant et vif. Pevsner conclut toutefois sur le risque encouru par l'amateur, dont le manque de rigueur fait qu'il a « plus de chances de développer une marotte parce qu'il n'avait pas de bases solides », et de « s'aventurer dans des théories hasardeuses en l'absence d'information suffisante sur ce qui aura déjà été étudié par d'autres, surtout à l'étranger<sup>66</sup> ». Malgré certaines concessions, l'idéal allemand de la recherche reste selon lui bien supérieur.

## **Roger Fry : pour une existence institutionnelle de l'histoire de l'art**

Le jugement critique que Pevsner porte sur son environnement professionnel à son arrivée au Royaume-Uni avait déjà été exprimé en des termes similaires par Roger Fry. Artiste, fondateur des ateliers Omega, et membre actif du cercle de Bloomsbury, Fry a commencé à enseigner l'histoire de l'art au début du xx<sup>e</sup> siècle, à Londres, et a été nommé professeur à la chaire Slade à Cambridge en 1933<sup>67</sup> (il est important de rappeler que cette chaire, selon son intitulé, est dédiée à l'enseignement des « beaux-arts »). Le titre de son cours inaugural à Cambridge vaut

---

65. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 novembre 1934, AP.

66. *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 201.

67. Voir Virginia Woolf, *La vie de Roger Fry*, trad. par Jean Pavans, Paris, Payot, 1999.

programme: « *Art-History as an Academic Study* » (« L'histoire de l'art comme discipline universitaire »). Fry commence par établir les limites de sa pratique: « Je suis soucieux de ne pas abuser de ma position. Bien que je sois professeur, j'ai quelque chose de l'*outsider*<sup>68</sup>. »

On retrouve constamment cette formule chez Pevsner. Dans la bouche d'un intellectuel britannique en totale maîtrise de la *lingua* de son milieu, elle implique un clivage non pas national, mais culturel. Fry se présente comme un corps étranger dans le paysage universitaire britannique des années 1930, dans la mesure où il milite pour une professionnalisation de l'histoire de l'art, un point de vue alors exceptionnel. Pour expliquer la situation en Grande-Bretagne, il remonte à l'époque victorienne « qui considérait comme ridicule toute velléité de penser ou de parler sérieusement d'art » et se montrait « soupçonneuse<sup>69</sup> » envers les tentatives d'aborder l'art avec des outils scientifiques. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce climat de suspicion a cessé de régner dans les universités britanniques et s'est changé en simple indifférence.

Tout comme Clark, pour qui elle fut une profonde source d'inspiration, Fry utilise l'Allemagne comme modèle (mais surtout comme contre-modèle) pour la Grande-Bretagne :

Pendant près de cent ans, les universités allemandes ont fait des cours d'histoire de l'art une contribution régulière à leur *curricula* et pourtant, ici, bien que l'étude des lettres ait toujours formé une large part de l'enseignement dans nos universités, [...] aucune opportunité n'était offerte dans les établissements britanniques jusqu'à ce que l'Institut Courtauld ouvre ses portes l'an dernier<sup>70</sup>.

Fry est un intellectuel cosmopolite ouvert aux transferts des modèles étrangers s'ils peuvent contribuer à faire progresser la pratique de l'histoire de l'art vers la formation d'un champ académique. Il propose donc l'établissement d'une faculté d'histoire de l'art à Cambridge qui pourrait répondre à « ce besoin urgent d'étude systématique, dans laquelle on emploierait autant que possible des méthodes scientifiques et où on s'efforcerait d'entretenir une attitude scientifique et de décourager une attitude sentimentale<sup>71</sup> ».

---

68. Roger Fry, *Art-History as an academic Study (an inaugural Lecture delivered in the Senate House)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 5.

69. *Ibid.*, p. 7.

70. *Ibid.*, p. 7-8.

71. *Ibid.*, p. 10.

L'histoire de l'art britannique, au lieu de stagner dans la tradition qui rend les chercheurs, de l'avis de Fry, « terriblement ignorants<sup>72</sup> », devrait adopter l'approche méthodique, véritablement apparentée à une science, des universitaires allemands, pour pouvoir formuler « des jugements esthétiques qui aient une validité universelle<sup>73</sup> » et corriger les tendances anglaises : « Quand il est question de Beauté, nous entrons dans un monde de convictions affirmées, mais qui ne sont basées sur aucune démonstration logique [...], nous nous conduisons bien plus comme des théologiens du passé que comme des hommes de science d'aujourd'hui<sup>74</sup>. »

## UNE DISCIPLINE EN TRANSFERT

Au cours de ses études et dans les premiers moments de sa carrière, Pevsner envisageait son rôle d'historien d'art appartenant à la nouvelle génération par rapport à une longue tradition institutionnelle et idéologique. En revanche, dans le contexte britannique, ses références à l'historiographie de langue allemande répondent à un autre enjeu, celui de fournir un modèle institutionnel, dont le succès a selon lui été prouvé, pour fonder l'histoire de l'art comme discipline au Royaume-Uni. Le climat est propice à un tel rattachement, comme le montraient les témoignages de Fry et de Clark, qui affirmaient tous deux devoir beaucoup à l'historiographie allemande<sup>75</sup>.

En 1949, Pevsner est nommé professeur à la chaire Slade à Cambridge. Cette situation pourrait être interprétée comme le signe incontestable qu'il a accédé à une nouvelle *securitas* dans le milieu universitaire britannique. Pourtant, dans une émission radiophonique datant de 1952, il dénonce les mêmes déficiences institutionnelles que Fry en 1933. La comparaison est d'autant plus frappante que les deux historiens de l'art reviennent sur une situation similaire (leur poste à Cambridge) à quinze ans d'intervalle.

### La place de l'histoire de l'art dans les années 1950 : un bilan mitigé

Le titre du programme diffusé à la BBC, « *Reflections on not teaching Art History* » (« Réflexions sur la manière de ne pas enseigner l'histoire de

---

72. *Ibid.*, p. 11.

73. *Ibid.*, p. 18.

74. *Ibid.*, p. 12.

75. Cette partie développe des réflexions entamées dans Émilie Oléron Evans, « Transposing the *Zeitgeist*? Nikolaus Pevsner between *Kunstgeschichte* and *Art History* », *Journal of Art Historiography*, n° 11, décembre 2014 (<https://arthistoriography.wordpress.com/11-dec14/>).

l'art »), montre que son expérience apporte à Pevsner plus de frustrations que de gratifications :

Mon rôle à Cambridge est de garder les yeux des jeunes gens ouverts, et de les leur ouvrir s'ils sont toujours cillés [...]. Ils aiment qu'on leur parle de l'art et de l'architecture du passé, et cela ne les dérange pas que cela soit fait sérieusement. De plus, j'ai le droit d'être paresseux à Cambridge. Car cela fait partie de mon travail. Voyez-vous, à Cambridge, je n'enseigne pas. Ça, je le fais à Londres. À Cambridge, j'ai été recruté pour parler de ce qui me fascine, debout sur une estrade. Au milieu de tous ces délices, cependant, une voix me murmure souvent que je devrais enseigner, me tourner vers ceux qui manifestent de l'enthousiasme pour mon sujet et chercher ce que je pourrais faire pour eux et avec eux<sup>76</sup>.

Les cours et séminaires sont l'espace idéal pour un échange constructif et pour la transmission d'un savoir institutionnalisé. Pevsner se sent appelé à dépasser le simple divertissement, même s'il reconnaît le plaisir qu'il tire de son contact avec le public. Il est de sa responsabilité de faire advenir l'histoire de l'art face à et parmi ses étudiants.

Toutefois, l'histoire de l'art comme discipline ne peut se réaliser pleinement que si la possibilité existe d'une postérité et d'une continuité des contenus et des méthodes. La distinction est claire dans l'esprit de Pevsner, dont le titre officiel est celui de professeur des beaux-arts : « Mon sujet, l'histoire de l'art et de l'architecture, n'existe pas à Cambridge en tant que discipline académique que l'on choisit pour obtenir un diplôme et commencer une carrière professionnelle. Il n'existe pas non plus sous cette forme à Oxford<sup>77</sup>. » Cette situation lui semble d'autant plus regrettable que la Grande-Bretagne constitue un cas unique. L'histoire de l'art est un sujet répandu et respectable partout ailleurs dans le monde, comme il l'établit avec emphase :

Quiconque visite la Grande-Bretagne, venant de Yale, de Tucuman en Argentine, de Leyde en Hollande, d'Uppsala en Suède [...] sera grandement étonné. Partout ailleurs, l'histoire de l'art est une discipline académique établie ; il n'y a qu'en Grande-Bretagne qu'elle ne l'est pas. En Allemagne, le pays que je connais le mieux, certaines chaires existent depuis plus de cent ans, et depuis cinquante ans, presque toutes les vingt et une universités allemandes en comptent une<sup>78</sup>.

---

76. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 200.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

Quinze ans après Roger Fry, Pevsner met l'accent sur sa place au seuil de deux cultures : « Je parle ce soir en tant qu'*outsider*. Je n'ai pas fréquenté de *public school*, ni à Oxford ou Cambridge<sup>79</sup>. » Cette position lui permet de voir clairement la nécessité de changement. En effet, à Göttingen, les cours de Pevsner sur l'histoire de l'art et de l'architecture anglaise s'adressaient aussi aux étudiants en littérature. C'est l'un des arguments qu'il avance pour promouvoir la généralisation de l'enseignement de l'histoire de l'art dans l'Université britannique, en se basant dans un premier temps sur une *lingua* universitaire préexistante : il cherche à démontrer que l'histoire de l'art vient en complément du champ des études sur la culture, pour essayer ensuite d'obtenir sa reconnaissance comme domaine de recherche autonome.

Cette idée apparaissait déjà dans un article de 1933, « *Die deutsche Kunst und die höheren Schulen* » (« L'art allemand et l'enseignement supérieur »), où Pevsner préconisait l'enseignement obligatoire de l'art national dans toute l'Allemagne, non pour soi-même mais comme élément crucial de la formation des futurs enseignants de littérature et d'histoire allemande<sup>80</sup>. Après une vingtaine d'années d'expérience en Grande-Bretagne, il réitère cette opinion, cette fois à propos de son pays d'accueil :

On devrait certainement reconnaître le statut de l'art en arrière-plan et en parallèle à l'histoire et aux langues. [...] J'entends par là le développement et le caractère de l'art d'une période en parallèle à son histoire et à sa littérature, afin que le regard éclaire pour l'esprit les questions de style telles qu'elles s'appliquent au théâtre, à la poésie, ou même à l'histoire sociale, tout autant qu'à la peinture. [...] Cela fait bientôt dix ans que je donne ce genre de cours d'arrière-plan à Birkbeck College, au sein de l'université de Londres, et j'ai l'impression que cela aide effectivement les étudiants<sup>81</sup>.

L'histoire de l'art en soutien de la réflexion sur la culture ou en complément aux études littéraires, postulant points de rencontre et interactions entre les expressions créatrices d'une société, s'inscrit indubitablement dans la continuité de la *Bildung*, un élément que Pevsner considère essentiel dans la vie intellectuelle de chacun. Il met son expérience au service de la transition vers ce qui serait pour le moins un progrès, dans la reconquête d'un écart que la Grande-Bretagne aurait à rattraper.

---

79. *Ibid.*, p. 199.

80. Voir Nikolaus Pevsner, « *Die deutsche Kunst und die höheren Schulen* », *Das Unterhaltungsblatt*, 4 mars 1933.

81. *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204.

## Art history, un concept difficile à implanter

L'émission de radio écrite par Pevsner en 1952 fait partie d'une série sur l'enseignement de l'art. L'invité de la semaine suivante est Ellis Waterhouse (1905-1985), qui présente cette fois le point de vue britannique. Waterhouse, spécialiste du baroque italien et de l'art anglais, connaît une carrière internationale<sup>82</sup>. Diplômé d'Oxford, il fait des recherches en Espagne sur le Greco de 1927 à 1929, sous l'égide du département d'art et d'archéologie de l'université de Princeton, avant de devenir assistant à la National Gallery de Londres. Il travaille ensuite de 1936 à 1938 en tant que bibliothécaire à l'École britannique de Rome puis est élu membre du Magdalen College d'Oxford.

Loin de remettre en cause les critiques de Pevsner, Waterhouse, qui faisait partie des premiers enseignants de l'Institut Courtauld dans les années 1930, reconnaît l'existence de divergences culturelles, jusque dans la signification donnée à l'expression « histoire de l'art » :

La semaine dernière, le professeur Pevsner nous a traités avec beaucoup de douceur. « Nous », c'est-à-dire nous les Anglais du monde de l'enseignement. Ayant été éduqué en « Europe », comme nous l'appelons, [...] il s'est exprimé avec naturel, comme si les expressions « historien de l'art » et « histoire de l'art » avaient finalement pris racine dans la langue anglaise. Pourtant, je pense que tous les Anglais de plus de quarante ans auront éprouvé le sentiment insidieux que ces expressions ne sont pas la dénomination officielle correcte et décrivent quelqu'un ou quelque chose qui n'existe pas vraiment parmi nous, si ce n'est sous la forme d'un émigré discret dont on remarquerait qu'il fait de plus en plus d'apparitions publiques<sup>83</sup>.

Fry a soulevé le même problème que Waterhouse dans sa conférence inaugurale de 1933 : « Il n'existe pas de terme approprié pour désigner le champ d'études que les Allemands appellent *Kunstforschung* (dont l'histoire de l'art ne forme en fait qu'une partie), ce qui est significatif. Je suis contraint d'employer pour le qualifier l'expression "*Art-History*", maladroite et inadéquate<sup>84</sup>. » La langue anglaise résiste à l'assimilation du concept qui correspondrait à une histoire de l'art formant une discipline.

---

82. Voir Giles Robertson, « Sir Ellis Waterhouse », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 128, n° 995, février 1986, p. 111-113.

83. Voir Ellis Waterhouse, « Art as a "Piece of History" », *The Listener*, 6 novembre 1952, p. 761-762, ici p. 761.

84. Fry, *Art-History as an academic study*, op. cit., p. 8.

Toutefois, Waterhouse défend le potentiel herméneutique de ce champ de recherche d'origine étrangère dans une argumentation qui rappelle celle de William Constable. Il n'existe selon lui « aucune raison pour laquelle l'histoire de l'art ne pourrait pas prendre place naturellement parmi les autres disciplines historiques, pourquoi l'histoire de l'art ne pourrait pas être considérée comme un morceau, et un morceau nécessaire, de l'histoire<sup>85</sup> ». Là encore, des facteurs culturels sont invoqués : « Il me semble que les raisons ne sont pas à chercher du côté de l'histoire de l'art elle-même, mais plutôt dans notre psychologie nationale<sup>86</sup>. » Waterhouse admet que, lorsqu'on lui demande sa profession, il répond d'ailleurs souvent « critique d'art » pour éviter les discussions<sup>87</sup>.

## **L'absence d'une conscience de groupe**

Dans les années 1950, les historiens de l'art en Grande-Bretagne n'ont pas de conscience collective, car il leur manque la structure institutionnelle et le vocabulaire pour créer un échange d'idées et de concepts. Pourtant, de nombreux universitaires souhaiteraient la création d'un tel contexte et Pevsner reçoit plusieurs lettres encourageantes à la suite de son émission. Le conservateur du musée Fitzwilliam à Oxford, Jack Goodison, écrit par exemple :

Je suis sûr que votre programme d'inclusion de [l'histoire de l'art] dans les facultés d'histoire est non seulement la meilleure manière de commencer, mais aussi la seule qui ait une quelconque chance de succès dans cette université. Je suppose que vous n'avez pas présenté de projet plus ambitieux selon le principe qui veut qu'on n'amène qu'un cheval à la fois à l'abreuvoir, mais il serait tout à fait raisonnable de promouvoir ensuite l'histoire de l'art au moins au même rang que l'archéologie classique dans un diplôme de cycle supérieur<sup>88</sup>.

Comme Waterhouse, Goodison invoque des caractéristiques nationales : « C'est un vrai malheur d'avoir si peu d'enseignement sur le sujet ; la tradition anglaise de l'amateur semble avoir les dents fermement plantées dans la discipline<sup>89</sup>. »

---

85. Waterhouse, « Art as a "Piece of History" », *op. cit.*, p. 762.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. Lettre de Jack Goodison à Nikolaus Pevsner, 17 novembre 1952, GP 1/2.

89. *Ibid.*



Ernst Gombrich (1909-2001), qui est alors professeur Slade à Oxford, complimente Pevsner: « J'ai trouvé admirable tout ce que vous avez dit sur votre thème principal, sur la manière de *ne pas* enseigner l'histoire de l'art<sup>90</sup>. » Lui-même universitaire déplacé, Gombrich se sent concerné par les frustrations exprimées par son homologue à Cambridge, nourries par la conscience de poursuivre une carrière coupée de son environnement originel. Or, à la même époque, il a lui aussi été confronté au point de vue de ses collègues anglais, lors de débats sur la place à donner à l'histoire de l'art à Oxford. Il défend alors « la conviction, chère aux historiens de l'art, que l'on doit accorder aux sources visuelles qui survivent au passé sous la forme de monuments et d'images un statut équivalent à celui des témoignages écrits présentés dans les chroniques, les chartes, les documents d'archives<sup>91</sup> », mais les historiens de son université se montrent peu enthousiastes:

L'un d'entre eux suggéra que l'histoire militaire (les fortifications et les châteaux médiévaux) serait un ajout souhaitable au programme, tandis que nombre d'entre eux pensaient que la pratique de l'histoire de l'art restait le travail des conservateurs de musée et des collectionneurs qui, bien sûr, comptaient en leurs rangs des spécialistes exceptionnels. Certes, John Ruskin a entrepris il y a bien longtemps, dans *The Stones of Venice* (trad. fr. *Les pierres de Venise*), de relier la splendeur et le déclin de la ville à l'histoire de son architecture, mais ce chef-d'œuvre imparfait [...] pouvait difficilement encourager une approche semblable chez des historiens pragmatiques<sup>92</sup>.

L'introduction de l'histoire de l'art dans le champ de réflexion des historiens ne se fait donc que très lentement, et d'abord à titre d'accessoire. Gombrich conclut que son introduction au Royaume-Uni est le fruit d'un transfert culturel: « On peut dire que c'est seulement l'arrivée d'historiens de l'art du Continent, formés à une autre tradition, qui a finalement creusé une brèche dans la forteresse de l'enseignement universitaire<sup>93</sup>. »

## Généalogie de la *Kunstgeschichte*

L'histoire de la tradition de l'historiographie de l'art dans les pays de langue allemande, telle que Pevsner la reconstitue en 1952, commence avec les historiens de la culture Franz Kugler et Jacob Burckhardt. Le

---

90. Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952, GP 1/2 (Gombrich souligne.)

91. *Id.*, « Monuments to Deception », *Financial Times*, 3 juillet 1993.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

volume sur la Renaissance italienne publié par ce dernier en 1868<sup>94</sup> était « incontestablement de l'histoire de l'art à proprement parler<sup>95</sup> », même si l'avènement de la discipline intervint en réalité grâce à un étudiant de Burckhardt, Heinrich Wölfflin : entre ses mains, « l'histoire de l'art se révéla finalement à elle-même<sup>96</sup> ». Son innovation majeure fut l'introduction d'une pensée en termes de style grâce à laquelle « l'histoire de l'art [gagna] son indépendance<sup>97</sup> ». La définition wölfflinienne du style comme « caractéristiques formelles communes à toutes les œuvres d'art importantes d'une époque<sup>98</sup> » devint la base homogène de méthodes propres à l'histoire de l'art qui, en retour, obtint la légitimité d'une discipline autonome.

Toutefois, Pevsner considère que les recherches sur le formalisme couraient le risque « d'isoler artificiellement les aspects formels<sup>99</sup> ». La réaction à cette tendance formaliste fut selon lui « un nouvel intérêt pour l'iconographie, c'est-à-dire, si l'on veut, pour la "subjectologie"<sup>100</sup> ». Dans ce récit historiographique, l'*iconographie* est incarnée par Aby Warburg et par son institut. Mais Pevsner s'empresse de mettre en garde contre ce qui constituerait l'extrême inverse de la posture wölfflinienne : porter l'attention uniquement sur l'objet pourrait ne déboucher que sur « un catalogue d'espèces et de sous-espèces<sup>101</sup> ».

Ayant ainsi présenté la situation de l'historiographie allemande de l'art dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle comme une oscillation entre deux tendances, Pevsner peut alors introduire ce qui s'impose comme le seul compromis possible : « Tous les changements de l'iconographie, tous les changements du style, ne sont que les signes de changements bien plus profonds du *Zeitgeist*, de l'esprit des temps<sup>102</sup>. » En introduisant le concept en allemand puis, immédiatement après, en anglais, Pevsner invite à son adoption par la langue anglaise. Il utilise un procédé stylistique similaire pour introduire ce qui est à son avis la branche majeure de l'histoire de l'art (bien plus que l'histoire formelle des styles ou que l'iconographie d'autre part), le courant de pensée fondé par l'école

---

94. Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1868.

95. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 201.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*, p. 202.

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

101. *Ibid.*, p. 203.

102. *Ibid.*

viennoise : « Max Dvořák établit ce que nous appelons *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit<sup>103</sup>. »

Une lettre écrite par Ernst Gombrich en réponse à ce programme radiophonique illustre à quel point la généalogie de l'historiographie de l'art en langue allemande présentée par Pevsner, même sous les dehors d'objectivité qu'il avait cherché à lui donner, reste une interprétation :

Je ne serais pas un collègue digne de ce nom si j'étais d'accord avec tout ce que vous dites sur la « culture » d'une tribu. À mon sens, Warburg n'était pas seulement un iconographe, je pense avoir hérité de mon professeur, Schlosser, une part de la prudente réserve que le vieil homme affichait envers la *Geistesgeschichte* développée plus tard par Dvořák<sup>104</sup>.

Gombrich a reçu sa formation intellectuelle parmi l'élite culturelle viennoise du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>105</sup>. Il entre à l'université de Vienne en 1928 et étudie auprès d'Hans Tietze (1880-1954)<sup>106</sup> et de Julius von Schlosser (1866-1938), tout en suivant certains cours de Josef Strzygowski (1862-1941)<sup>107</sup>, pourtant un rival de Schlosser, à l'Institut de Vienne. En cela, il fait preuve non seulement d'ouverture mais aussi de distance critique précoce par rapport à l'enseignement de ses aînés, une posture beaucoup moins révérencieuse que celle de Pevsner. Par l'intermédiaire de Schlosser, Gombrich rencontre le psychanalyste Ernst Kris (1900-1957) avec lequel il précise son questionnement sur les arts au prisme de la psychologie<sup>108</sup>. Kris le recommande en 1936, quand la pression force Gombrich à envisager de trouver un travail à l'étranger, à Fritz Saxl, pour un poste à l'Institut Warburg à Londres, ce qui marque le début d'une association étroite entre les deux hommes.

103. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 203.

104. Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952, GP 1/2.

105. Voir entre autres Ernst Gombrich, « Une esquisse autobiographique », in : *Gombrich : l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, édité par Richard Woodfield, Paris, Phaidon, 2003, p. 21-36 et Wenland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., p. 221-233.

106. Sur Hans Tietze, voir Eva Frodl-Kraft, « Hans Tietze 1880-1954: Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, vol. 33, 1980, p. 53-63.

107. Voir Margaret Olin, « Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski », in : Penny S. Gold et Benjamin Sax (éd.), *Cultural Visions: Essays on the History of Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 151-172.

108. Voir Ernst Gombrich, « The Study of Art and the Study of Man: Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris », in : *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 220-233.

Au-delà des variations de point de vue, résultant naturellement de la diversité des parcours de chacun, Gombrich exprime aussi, dans cette lettre à Pevsner, le sentiment d'appartenance à une communauté d'universitaires qu'il appelle une « tribu ». La question que doivent se poser les universitaires émigrés après leur arrivée dans le pays d'accueil est de savoir comment survivre hors du groupe dans lequel leur carrière a été consacrée. En cherchant à diffuser l'historiographie de la discipline, Pevsner propose à la Grande-Bretagne de perpétuer et de reproduire les rituels de sa propre tribu.

### **NIKOLAUS PEVSNER, « HOMME INSTITUTIONNEL »**

« Dans les grandes lignes », écrit Heinrich Dilly, « on peut placer [la méthode de Pevsner], comme celle de la majorité des historiens de l'art allemands de sa génération, dans la lignée de Wölfflin, avec une dose d'«histoire des idées» issue d'une longue tradition remontant au XIX<sup>e</sup> siècle ». Cette tradition peut être définie comme un ensemble « de jugements généraux sur les peuples, les époques, les religions et les classes de la société<sup>109</sup> ». Dans ses travaux, Pevsner s'inscrit dans la continuité, contrairement à la posture critique qu'adopteront entre autres Gombrich ou Panofsky envers la figure dominante de Wölfflin, et il cherche à maintenir une continuité avec son idéal dans la partie britannique de sa carrière.

### **Les principes fondamentaux de Pevsner**

La direction théorique prise par Pevsner correspond à celle qu'esquissait August Schmarsow en 1905 dans la préface de son ouvrage sur les principes fondamentaux des études sur l'art :

Je suis conscient que cette analyse [...] aurait gagné à être liée plus étroitement à notre théorie esthétique contemporaine. [...] Mais l'aversion qui domine encore aujourd'hui parmi les historiens d'art contre tout ce qui est du domaine de « l'esthétique » ne laisse aucun doute sur le fait qu'il était plus juste de me limiter cette fois au cercle restreint de mes collègues et aux discussions essentielles qui s'offrent déjà dans l'abondance des faits historiques<sup>110</sup>.

---

109. Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, op. cit., p. 194.

110. August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig, Teubner, 1905, p. ix.

Un tournant similaire, de l'esthétique à l'histoire, qui favorise une reconnaissance de la communauté des historiens de l'art comme membres d'une discipline en passe de conquérir son autonomie, apparaît dans les notes prises par Pevsner pendant le semestre d'hiver 1922-1923 sur un cours de Rudolf Kautzsch intitulé « *Die bildende Kunst und das Jenseits* » (« Les beaux-arts et l'au-delà »). L'identification esthétique de l'œuvre est toujours première. Mais sans connaissances historiques, on s'expose à des erreurs :

L'hist[oire] de l'art d'abord seulement histoire [de la] cult[ure] illustrée par des œuvres d'art. À l'inverse l'analyse des formes artistiques, inspirée conjointement par les artistes [...], [Adolf von] Hildebrand, [Eugène] Fromentin, mais déjà nouvelle manière de penser de Wölfflin, également Schmarsow.

Donc : l'esthétique montre comment les choses sont. L'hist[oire], pourquoi elles ne sont pas ainsi ici et maintenant. [...] L'hist[oire] n'est pas la raison de l'histoire de l'art, mais instaure des parallèles jusqu'alors inexplorés.

Ainsi, Dehio s'interroge sur l'essence des Allemands et moi aussi sur l'essence de l'individu, du peuple, de l'époque<sup>111</sup>.

Pevsner a toujours cultivé ce rapport étroit entre histoire de l'art et histoire culturelle, cette dernière venant apporter à toutes les réflexions sur l'art une épaisseur scientifique nécessaire à leur validité. L'étudiant arrivant à la fin de son parcours est conscient des progrès de sa discipline et des directions possibles (« nouvelle manière de penser », « parallèles jusqu'alors inexplorés »). Il n'en est plus seulement à une posture de réception des connaissances inculquées, il se projette aussi dans la ou les école(s) de pensée innovante(s). Les noms cités par Kautzsch (Wölfflin, et plus encore Schmarsow), reviennent sans cesse dans l'appareil référentiel utilisé par Pevsner en Allemagne et qu'il transpose avec lui. Enfin, la phrase finale (en italique) n'est pas un résumé des propos entendus, mais une remarque personnelle : il crée un parallèle avec Georg Dehio dans la structure de la phrase, une comparaison qui dévoile l'ampleur de son ambition. L'étude de « l'essence de l'individu, du peuple, de l'époque » est effectivement le programme qui correspond le mieux à l'historiographie allemande au sens où l'entend Pevsner. C'est cette historiographie dominée notamment par le concept de *Zeitgeist* et par la question des caractères nationaux dans l'art qui va faire l'objet d'une tentative de transfert vers la culture britannique.

---

111. Nikolaus Pevsner, « Kautzsch: Bild. K. u. Jenseits » (*Die bildende Kunst und das Jenseits*), 1922-1923, GP 4/78 (Pevsner souligne.).

## Réflexions sur l'avenir de l'institution

En 1933, Pevsner rédige un compte rendu de *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (« La signification de la limite esthétique pour la méthode de l'histoire de l'art ») de son collègue et ami Ernst Michalski (1901-1936)<sup>112</sup>, qui a travaillé à la pinacothèque de Dresde à la même époque que lui. Michalski est l'assistant de Pinder jusqu'en 1933, date de son renvoi sur la base de la loi sur le rétablissement du corps des fonctionnaires. Spécialiste du baroque, il est aussi l'un des premiers à s'intéresser à l'art nouveau et son article de 1925, « *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils* » (« La signification de l'évolution du *Jugendstil* ») est longtemps resté la référence sur le sujet<sup>113</sup>. Les deux jeunes universitaires partagent les mêmes préoccupations quant au devenir de leur discipline, comme l'exprime Pevsner dans son compte rendu :

Le livre d'Ernst Michalski doit sa genèse à l'inquiétude fructueuse de son auteur. D'une part, l'acquisition par l'histoire de l'art du statut de discipline autonome est évidemment pour lui un fondement de son travail de recherche, mais d'autre part, il est trop honnête pour ne pas admettre que si l'on veut comprendre les phénomènes artistiques qui ont lieu à travers les époques [...], une connaissance des faits qui ont lieu hors du domaine de l'art est indispensable. La question qu'Ernst Michalski se pose dans son livre est donc : comment, dans ces circonstances, une histoire de l'art comme savoir autonome est-elle possible<sup>114</sup> ?

Pour Pevsner, les deux moteurs de la discipline devraient être, comme il le formule en 1934, « la sociologie de l'art et la géographie de l'art, c'est-à-dire l'histoire de l'art dans son rapport à la société et dans son rapport à la nation<sup>115</sup> ». Son ambition est de travailler parallèlement dans les deux domaines. Il préconise de renforcer le lien entre l'histoire de l'art et le reste des études historiques et annonce que ce sera la tâche de la prochaine génération d'historiens de l'art :

---

112. Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1932.

113. *Id.*, « *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils* », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, p. 133-149. Pevsner cite cet article dans une note de *Pioneers of the Modern Movement*, dans le chapitre sur l'Art nouveau, affirmant que Michalski a été le premier à considérer ce style comme un objet d'étude pour l'histoire de l'art. Voir Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, *op. cit.*, note 13, p. 230.

114. Nikolaus Pevsner, « [Compte rendu] *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 2, n° 1, 1933, p. 40-44, ici p. 40.

115. *Id.*, « *Das Englische in der englischen Kunst* », *Deutsche Zukunft*, 4 février 1934.

L'histoire de l'art de la génération précédente s'est consacrée presque exclusivement à des questions formelles. Wölfflin s'est refusé à solliciter l'histoire culturelle, politique ou religieuse pour expliquer le fait artistique. Ceci eut pour conséquence l'affinement bienvenu du dispositif scientifique, mais aussi une séparation vraiment regrettable entre la discipline et le reste du savoir historique, auquel elle doit appartenir, si elle veut demeurer saine<sup>116</sup>.

On peut s'interroger ici sur la pertinence de la lecture de Wölfflin par Pevsner, qui n'est pas seul à le considérer comme le chantre du formalisme, accusant toutefois de manière assez radicale son ancien professeur d'avoir ignoré le rapport à l'histoire. Ce point de vue demande à être nuancé, car on sait que Wölfflin a progressivement inscrit l'analyse formelle dans le contexte d'un questionnement historique, écrivant par exemple dans un article de 1936 :

La différence des formes d'art dans différents pays et à des époques diverses fait partie de la vie de l'art. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne soit déterminée par son lieu et par son époque. Il est possible que l'artiste s'intéresse moins à ces déterminations, pour l'historien d'art il s'agit de questions de premier ordre, et on n'a pas le droit de les discréditer sous prétexte qu'elles sont peu artistiques<sup>117</sup>.

## Une nouvelle place de médiateur

Le livre *Génie de l'architecture européenne* (1942) est le fruit d'un concours de circonstances qui illustre la manière dont Pevsner, une fois arrivé en Angleterre, s'est appuyé sur le contexte de réception pour ses choix de carrière : « [Allen Lane] me demanda d'écrire une histoire de l'architecture européenne de poche<sup>118</sup>. » Rétrospectivement, Pevsner présentera l'écriture de *Génie* comme le projet délibéré de faire la synthèse des courants de l'historiographie germanophone de l'architecture et affirmera avoir voulu conserver un lien, si ténu soit-il, avec les grands penseurs de son époque : « J'ai essayé de faire de l'espace le point focal (un hommage très tardif au passé, à Schmarsow et Pinder), mais d'insister sur l'histoire sociale de l'art, sans négliger l'histoire du style<sup>119</sup>. » Il lui

---

116. Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst », *op. cit.*

117. Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997, p. 170-171.

118. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. xi.

119. *Ibid.*

fallait cependant concilier cette ambition et les attentes de son lectorat potentiel, le contingent des étudiants britanniques, pour qui l'histoire de l'art (et encore moins l'histoire de l'architecture) n'évoque pas une discipline autonome. Il a dû trouver un moyen de « recommencer à zéro en Angleterre<sup>120</sup> » et dit s'être posé la question : « De quelle manière un historien de l'art éduqué à l'allemande et de mentalité allemande pouvait-il être utile à l'Angleterre ? Que manquait-il, surtout en histoire de l'architecture, le domaine dans lequel je me spécialisais de plus en plus<sup>121</sup> ? »

Ainsi, les premiers cours de Pevsner sont parsemés de considérations méthodologiques, afin de faciliter l'introduction des concepts et l'apprentissage de l'histoire de l'art. Dans sa série de cours sur l'esprit de l'art grec, il se présente comme un guide plutôt qu'un enseignant :

Vous comprendrez qu'il n'est pas aisé de parcourir l'ensemble de l'histoire de l'art en six heures, non seulement l'histoire de l'art d'ailleurs, mais aussi ses relations avec l'histoire, la littérature et la philosophie. En fait, c'est une tâche impossible, évidemment. Tout ce que je peux donc essayer de faire, c'est pointer ma torche, quelle que soit sa portée, sur quelques articulations ici et là, en espérant que mes remarques vous donneront une idée de la méthode que (si son utilité vous paraît convaincante) vous pourrez aisément adopter pour trouver par vous-mêmes dans des livres des informations plus détaillées, afin de les ordonner selon des critères similaires. Le temps ne me permet pas non plus de m'attarder sur les fondements philosophiques de cette méthode. J'ai bien peur qu'il ne faille vous contenter de quelques réflexions, que vous les trouviez ou non satisfaisantes. Elles servent seulement de jalons pour vous informer sur la direction que nous allons prendre<sup>122</sup>.

L'activité de médiation de Pevsner passe aussi par la sensibilisation des cercles intellectuels britanniques aux canons de l'historiographie de l'art de langue allemande. C'est un travail de mémoire qui le relie à ses anciens mentors et collègues et qui perpétue le dialogue disciplinaire dans une dimension transnationale. Ainsi, il publie en 1947 dans le *Burlington Magazines* le compte rendu de deux ouvrages de Wölfflin : la quatrième édition de *Gedanken zur Kunstgeschichte* (trad. fr. *Réflexions sur l'histoire*

---

120. *Ibid.*, p. x.

121. *Ibid.*, p. x-xi.

122. Nikolaus Pevsner, *The spirit of Greek Art*, 1941, GP 3/54.



de l'art), originellement paru en 1941<sup>123</sup>, et un recueil d'essais de 1946<sup>124</sup>. L'œuvre de son ancien professeur marque un tournant de l'histoire de l'art et pourrait servir de référence dans l'évolution de la discipline en Grande-Bretagne « où, à l'exception de quelques critiques comme Roger Fry ou Herbert Read, l'histoire de l'art est encore traitée comme le récit des vies des peintres, des sculpteurs ou des édifices, et où les analyses d'œuvres d'art en tant qu'art sont rares<sup>125</sup> ».

L'ambition de Wölfflin, au contraire, était de subsumer l'œuvre individuelle, ou l'artiste, en une série de règles générales propres à la création artistique. S'il était en partie réceptif à l'apport de l'histoire de la culture dans le sens burckhardtien, sa conviction première était que « la relation entre l'histoire de la pensée et du sentiment et l'histoire de l'art n'est pas une relation de cause à effet<sup>126</sup> ». Les principaux outils herméneutiques développés par Wölfflin, de *Renaissance und Barock* (trad. fr. *Renaissance et baroque*)<sup>127</sup> aux *Principes fondamentaux*, sont le « style de l'époque » (*Zeitstil*) et, surtout dans ses derniers livres, « les styles généraux des nations ». Pevsner souligne que ces deux axes d'interprétation sont « tout aussi importants<sup>128</sup> » l'un que l'autre, mettant de côté l'aspect formaliste qu'il critiquait dix ans plus tôt pour présenter dans leur cohérence les outils conceptuels utiles au transfert de l'histoire de l'art.

## L'historiographie pevsnerienne

Dans deux textes autobiographiques de la fin des années 1960 (une introduction à la bibliographie de ses œuvres et un discours de remerciements lors de la remise de la médaille d'or de l'Institut royal des architectes britanniques), Pevsner relate à nouveau l'histoire de la discipline, mais cette fois de son propre point de vue. Si la courbe tracée entre l'histoire de la culture et l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit est similaire à celle qu'il présentait en 1952, les changements d'accentuation sont significatifs. Alors que, dans le programme pour la BBC, il parlait du concept de *Zeitgeist* sans nommer celui qui le lui avait enseigné, en 1967,

---

123. Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und ungedrucktes*, Bâle, Schwabe, 1947.

124. *Id.*, *Kleine Schriften (1886-1933)*, édité par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1946.

125. Nikolaus Pevsner, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 534, septembre 1947, p. 260-262, ici p. 261.

126. *Ibid.*

127. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, trad. par Guy Ballangé, Brionne, Monfort, 1985.

128. Pevsner, *Burlington Magazine*, septembre 1974, *op. cit.*

il se réfère explicitement à son premier modèle: Wilhelm Pinder était « un enseignant brillant, possédant des trésors d'idées fulgurantes et de comparaisons, et un savant qui réglait ses pensées et ses émotions sur les notions de *Zeitgeist* et de styles nationaux et régionaux<sup>129</sup> ». D'autre part, Dvořák est l'historien d'art qui, après Pinder, « [l']impressionna le plus avec ces travaux fouillés et érudits<sup>130</sup> » et qui l'incita à s'intéresser à l'histoire sociale de l'art dans les années 1930<sup>131</sup>.

Pevsner rend aussi un hommage appuyé à Schmarsow, dont les travaux sur l'architecture constituèrent la matrice de ses propres réflexions:

Il m'a fallu longtemps pour me rendre compte que l'initiation singulière que je reçus à Leipzig était surtout à mettre sur le compte du prédécesseur de Pinder, August Schmarsow, qui est encore trop peu connu des anglophones. Il fut incontestablement une source puissante d'inspiration dans le traitement de l'architecture par Pinder<sup>132</sup>.

Schmarsow est l'un des maillons les plus importants de ce que Pevsner appelle une « succession apostolique », le processus essentiel dans l'historiographie par lequel la notion d'*Einfühlung* a été transposée dans le domaine de l'histoire de l'architecture:

La succession apostolique est la suivante: Robert Vischer, en 1873, créa le concept d'*Einfühlung*, « l'observateur se ressentant dans l'œuvre d'art » et faisant ainsi l'expérience de sa signification. C'est devenu un terme familier en Angleterre grâce à la traduction des livres de [Wilhelm] Worringer. Puis, en 1891, Theodor Lipps a transféré cette attitude dans le domaine de l'architecture, en mettant l'accent sur l'importance de l'expérience de l'espace. Son livre s'intitule *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* (« Facteurs esthétiques dans la perception de l'espace »)<sup>133</sup>. August Schmarsow a repris de Lipps l'insistance sur l'espace en architecture, toujours dans les années 1890, et de Schmarsow cette idée est passée à son élève, Pinder<sup>134</sup>.

En tant qu'élève de Pinder lui-même, Pevsner se place implicitement au bout de cette chaîne, mais dans un autre contexte culturel.

---

129. *Id.*, « Foreword », in: O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. vii.

130. *Ibid.*, p. ix.

131. Voir *ibid.*, p. x.

132. *Ibid.*, p. viii.

133. Theodor Lipps, *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, Hambourg, Voss, 1891.

134. Cité dans « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, p. 316-318, ici p. 318.

Par contraste, on mesure à quel point sa pratique se distingue des travaux menés à l'Institut Warburg (qu'il appelle « école de Warburg »), auxquels il a accordé une place importante dans l'historiographie de la discipline, mais qui n'ont pas joué de rôle majeur dans son propre parcours :

Je n'ai presque pas remarqué les débuts de l'école de Warburg à Hambourg. Après tout, ce qu'Aby Warburg et Fritz Saxl écrivaient traitait essentiellement de l'iconologie des peintures, ce qui vaut aussi pour Erwin Panofsky — *Dürers Kunsttheorie* (« La théorie de l'art de Dürer »), 1915; *Idea*, 1924<sup>135</sup>) —, même si cet homme remarquable a aussi été capable d'écrire d'excellents essais sur l'architecture. [...] Il est très tentant de présenter la signification de tel ou tel motif sans prendre la peine d'essayer d'y adjoindre une preuve tirée de sources contemporaines<sup>136</sup>.

Dans cette définition dont la tonalité légèrement péjorative est rendue surtout par le choix de l'expression « prendre la peine de », Pevsner réitère la distinction qu'il opère, comme le faisait Schmarsow, entre théories esthétiques et méthode historique.

## Histoire de l'art et vulgarisation scientifique

Les impressions de Clark sur ses premières expériences d'enseignement dans les années 1930 illustrent la mentalité qui règne à l'université d'Oxford : « Je n'avais jamais enseigné auparavant mais cette perspective ne me causait aucune alarme ; mieux, je trouvai cela tellement aisé que cela en était ridicule<sup>137</sup>. » Pevsner assiste à un cours sur Léonard de Vinci en 1934 et écrit que même si Clark a manifestement fait un travail de fond sur les œuvres, « le contenu est d'une telle arrogance que je pourrais lui frotter les oreilles ». L'orateur se permet des commentaires comme « Léonard n'aurait pas dû faire cela », ou « ce projet était une perte de temps », entrecoupés de « plaisanteries désinvoltes pour faire rire les étudiants<sup>138</sup> ». L'honnêteté pousse d'ailleurs Clark à écrire sur ses propres cours :

Étant donné la réputation et la somme d'argent non négligeable que m'ont rapporté les cours, il peut sembler ingrat de ma part de suggérer

---

135. Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, Reimer, 1915 et *Id.*, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1990.

136. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. ix-x.

137. Clark, *Another Part of the Wood*, op. cit., p. 183.

138. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1<sup>er</sup> février 1934, AP.

que j'aurais mieux fait de ne jamais enseigner du tout. La forme du cours encouragea toutes les dérobadés et les demi-vérités que j'avais appris à appliquer dans mes dissertations hebdomadaires à Oxford. Comment une communication de quinze minutes sur Giotto ou Bellini pourrait-elle ne pas être superficielle<sup>139</sup> ?

Conscient de cette lacune, Clark tente d'écrire deux cours « sérieux<sup>140</sup> » sur Wölfflin et sur Alois Riegl, organisés avec l'aide de Tancred Borenius dans un grand amphithéâtre de l'université de Londres. Il parle devant une poignée de spectateurs seulement, une expérience qui lui « donne à réfléchir » et le « guérit pour un temps de [ses] velléités d'enseignement<sup>141</sup> ».

Néanmoins, ayant acquis la conviction de la supériorité de la transmission orale sur l'écrit, Clark cherche à fonder un style rhétorique adapté à une vulgarisation efficace de l'art :

La vérité historique est complexe, et elle est souvent ennuyeuse ; si l'on est doté d'un sens du style et animé d'un amour pour la langue, on sera tenté de prendre des raccourcis et d'omettre les détails qui donneraient moins de poids à un argument. Non seulement la pratique de l'enseignement a mis fin à mon ambition d'être chercheur (ce qui n'aurait jamais abouti, car je m'ennuie trop facilement), elle m'a aussi empêché d'examiner les problèmes stylistiques et historiques avec une attention suffisante. D'un autre côté, [...] et quelques remarques bien senties peuvent éveiller chez l'auditeur un intérêt qu'un galimatias de détails endormirait<sup>142</sup>.

La tâche pédagogique de l'historien de l'art consiste, du point de vue de Clark, en un « équilibre entre effort et plaisir<sup>143</sup> ». Si les proportions de ces composantes changent entre lui et Pevsner, elles sont toutefois présentes dans leurs pratiques respectives d'enseignement, mais aussi de popularisation de l'art.

Ainsi, Pevsner s'investit dans une intense activité de conférencier. Au milieu des années 1940, on peut l'entendre par exemple à Oxford, Winchester, Brighton, Southampton, Exeter, Birmingham ou encore à la Glasgow School of Art<sup>144</sup>. Son succès est comparable à celui de Pinder, dont les conférences publiques faisaient salle comble. Pevsner a imité son mentor non seulement dans ses recherches en histoire de l'art, mais aussi

---

139. Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 183-184.

140. *Ibid.*, p. 183-184.

141. *Ibid.*, p. 184.

142. *Ibid.*

143. *Ibid.*

144. Voir Harries, *Pevsner*, *op. cit.*, p. 419.

dans son rôle de transmission des connaissances sur le sujet. Dans un article de 1949, il énonce les principes qui doivent permettre un enseignement efficace de l'histoire de l'architecture et que l'on pourra rapprocher de ceux établis par Clark pour l'histoire de l'art :

L'enseignant devrait s'efforcer de satisfaire ses étudiants, en connaissant son sujet profondément et non superficiellement, et en préservant pendant chaque heure d'enseignement son enthousiasme personnel pour la matière. Si votre intérêt en tant qu'enseignant de l'histoire de l'architecture ne peut être complètement absorbé par les plans d'une église anglo-saxonne, vous avez peu de chance de susciter l'intérêt parmi vos étudiants. Si vous n'êtes pas capables pendant une heure de penser que les églises de [Nicholas] Hawksmoor sont la chose la plus fascinante au monde, laissez l'estrade à quelqu'un autre. Toutefois, si cet autre orateur est enthousiaste mais ignorant, alors vous devriez (peut-être) revenir et le remplacer. Par chance, l'alternative n'est pas : vérité ennuyeuse ou enthousiasme démagogique. Certains savent incarner l'enthousiasme pour la vérité<sup>145</sup>.

Le choix entre « vérité ennuyeuse » et « enthousiasme démagogique » fait écho à la dichotomie entre deux visions caricaturales : celle du *Kunsthistoriker*, le *Professor* qui délivrerait son savoir sèchement et sans prendre en compte son auditoire, et celle du connaisseur au discours superficiel et manquant de rigueur. L'idéal serait un enseignant alliant exactitude scientifique et transmission pédagogique efficace.

## Une *dexteritas* pédagogique

La popularité de Pevsner à Cambridge puis à Oxford, où il donne régulièrement des cours sur une période de trente ans, semble indiquer que son ambition a été réalisée. Dans ces deux institutions, particulièrement à Cambridge où, fait rarissime, il est rappelé à la chaire Slade deux fois de suite entre 1949 et 1955, il marque toute une génération par son enseignement. Sa vocation pédagogique était d'ailleurs source de réconfort dans les premiers temps de sa carrière :

J'ai reçu les copies d'examen du Courtauld. Voilà un travail intéressant. Je suis curieux de savoir où en sont leurs connaissances [...]. Il est intéressant de voir ce qu'ils savent et ce qu'ils ne savent pas, ce qu'ils préfèrent, etc. Naturellement, mon cœur saigne tout le temps, de ne pouvoir

---

145. Nikolaus Pevsner, « The Value of History to Students of Architecture », *Architects' Journal*, 23 avril 1949.

m'impliquer dans tout cela qu'à titre d'auxiliaire (je suis encore entre deux livres, après tout<sup>146</sup>).

Quinze ans plus tard, la revue étudiante de Cambridge *Varsity* déclare Pevsner « le professeur le plus populaire de l'université » : « Peu de cours magistraux attirent vingt minutes avant le commencement un public prêt à s'asseoir par terre si tous les sièges sont occupés. Cela arrive régulièrement lors de ses cours magistraux illustrés sur l'histoire de l'art en Europe et l'auditoire nombreux ne semble pas près de diminuer ce semestre<sup>147</sup>. »

C'est surtout à Birkbeck College que le nom de Pevsner est associé à sa fonction de pédagogue, et qu'il a pu mettre en pratique une histoire de l'art inscrite dans le tissu social. Birkbeck tient une place particulière dans le paysage universitaire britannique : l'université est ouverte et adaptée à des étudiants qui pour la plupart ont déjà entamé une carrière professionnelle. Les diplômés à temps partiel sont nombreux, ainsi que les cours du soir. Les circonstances pratiques créent un environnement qui ressemble de près à la manière dont se tiennent certains enseignements dans les universités de langue allemande. Ainsi, Pevsner organise des sessions de trois heures, le soir, en comité assez réduit, ce qui rend ses cours plus proches du séminaire (*Colleg*) typiquement allemand, requérant la participation des étudiants dans un échange productif, que du cours magistral dans lequel le savoir est délivré unilatéralement.

Chaque fois qu'il a l'occasion de pratiquer cette forme d'enseignement en Angleterre, il y voit d'ailleurs un rappel de sa vocation première. Loin de le décevoir, un cours devant un public d'étudiants très restreint, en 1934, lui inspire ces réflexions : « Que je suis joyeux et reconnaissant juste après ce cours devant sept personnes ! Tout s'est bien passé. Donc, il faut que je trouve à nouveau des cours à donner. Après tout, voilà mon véritable domaine. Et comme cela prenait les allures d'un séminaire, certains commençaient déjà à bien participer<sup>148</sup>. » Pevsner restera fidèle à Birkbeck, bien que l'institution ne lui offre pas une position particulièrement prestigieuse. Ne délivrant que des diplômés de premier cycle, elle n'est pas le cadre idéal pour une spécialisation dans la recherche. La plupart du temps, l'offre de cours ne débouche pas sur une majeure. La contribution au développement de l'histoire de l'art n'est donc pas assez importante pour rivaliser avec les progrès de la recherche accomplis au sein du Courtauld ou du Warburg.

146. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 20 juin 1935, AP.

147. *Varsity*, 27 novembre 1948.

148. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, septembre 1934, AP.

En choisissant de rester à Birkbeck, Pevsner s'isole peu à peu des espaces où il aurait pu bien plus facilement se développer dans le sens d'un *Kunsthistoriker*. Toutefois, sa position dans cette université londonienne n'est pas seulement une conséquence négative de la dislocation de sa carrière. On peut y voir un engagement (au sens militant) qui lui permet de réaliser les idéaux pédagogiques auxquels il adhérerait dès ses premières expériences. Il était convaincu « que l'histoire de l'art avait un but plus élevé. Elle peut être d'une valeur culturelle immense, mais pas dans l'abstrait ; sa fonction était d'enrichir d'autres champs d'études, certes, mais aussi d'enrichir l'existence<sup>149</sup> ».



Séance en plein air pendant une université d'été (Archives de la famille Pevsner).

La fonction pédagogique est celle dans laquelle Pevsner semble s'être le plus épanoui : il a créé des relations privilégiées avec ses étudiants, qui témoignent tous de son accessibilité et de sa capacité d'empathie envers la précarité de certaines situations, puisqu'il a lui-même dû pratiquer l'histoire de l'art malgré des circonstances personnelles difficiles<sup>150</sup>. On

149. Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 428.

150. Voir *ibid.*

est loin de l'imagerie du *Professor Doktor* retranché dans sa tour d'ivoire, ce qui se confirme dans la dédicace du *Festschrift* composé pour ses soixante-cinq ans en 1967 et édité par l'historien de l'architecture John Summerson (1904-1992): « Cette collection tient de l'album de famille, la famille d'auteurs, passés et contemporains, qui ont été et sont toujours des observateurs dévoués et industrieux de la trame de l'architecture [...]. En tant que membres de cette famille, nous saluons en vous un frère exceptionnel<sup>151</sup>. » L'image du frère, plutôt que celle du père (car sur le plan des générations, Pevsner est bel et bien l'un des premiers historiens de l'architecture à proprement parler à exercer en Grande-Bretagne), correspond à une réalité notée par tous les commentateurs ultérieurs: il a formé une génération entière, mais pas d'école.

## **Enseigner à voir et créer un contexte de réception**

Dans un entretien télévisé diffusé en 1943, Pinder admet qu'il serait bien en peine s'il devait définir la méthodologie qui gouverne sa pratique de l'histoire de l'art:

Je me souviens d'une des belles conversations que j'eus avec Georg Dehio pendant mon séjour à Strasbourg, qui fut bref mais inoubliable. Dehio me dit un jour: « Une école? Je n'ai pas d'école. Une ligne directrice? Je n'ai pas de ligne directrice ». Moi non plus, je ne saurais dire que j'ai suivi un modèle précis. [...] Je n'ai pas d'ambitions pédagogiques spécifiques. [...] Qu'est-ce que j'ai essayé d'enseigner, alors? Un principe fondamental: toujours chercher à tout voir comme si c'était la première fois<sup>152</sup>.

Ce principe fondamental exposé par Pinder a sûrement marqué Pevsner, qui propose par exemple en 1940 et 1942 des cours intitulés « *The Appreciation of Sculpture* » (« L'appréciation de la sculpture ») ou « *The Enjoyment of Architecture* » (« Apprécier l'architecture »). Bien que ces titres annoncent des propos divertissants, légers, Pevsner en fait le véhicule d'un apprentissage qui sera fondamental dans la poursuite de sa carrière. Convaincu du lien étroit entre art et société, il enseigne à ses nouveaux étudiants à voir. Déjà, pendant ses études la flexibilité de la notion de « regard » l'avait incité à lire Wölfflin: « L'idée que l'histoire de

---

151. John Summerson (éd.), *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writing presented to Nikolaus Pevsner*, Londres, Lane, 1968.

152. Extrait de *Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte – Grundzüge seiner Methode und Lehre*, réalisation de Gerhard Jeschke, Berlin, Degeto, 1943.



l'art est l'histoire de ce que l'œil voit, et comment, était facile à assimiler et avait quelque chose de très tentant<sup>153</sup>. »

Wölfflin a exploré ce questionnement méthodologique dès le début de sa carrière, comme le montrent ses notes pour le cours « *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (Methodologie)* » (« Introduction à l'étude de l'histoire de l'art (Méthodologie) ») alors qu'il était *Privatdozent* à l'université de Munich : « Une histoire de l'art par catégories objectives. Pas d'exhaustivité systématique. Apprendre à voir : un apprentissage sans fin<sup>154</sup>. » Ceci devient le point de départ des *Principes fondamentaux* de 1915 : « Il nous faut une histoire de l'art dans laquelle on pourrait suivre pas à pas l'émergence du regard moderne, une histoire de l'art qui ne se contenterait pas de parler individuellement des artistes, mais montrerait la continuité dans le passage du style linéaire au style pittoresque, etc.<sup>155</sup> »

Après l'émigration, la question de l'« émergence du regard » prend pour Pevsner une double signification : s'il s'intéresse toujours à « l'histoire de ce que l'œil voit », apprendre à voir est aussi une étape nécessaire, cette fois dans le moment de la réception, de la transition vers une rigueur analytique qui permettra de fonder une discipline. En éveillant chez ses auditeurs un intérêt et des réflexes d'observation et d'analyse, Pevsner forme de futurs étudiants potentiels. Ainsi, dans un cours sur la sculpture, en 1942, il confronte le public aux idées reçues sur l'étude de cette forme artistique : « J'aimerais expliquer la sculpture selon ses valeurs propres, qui sont nécessaires pour regarder les œuvres, et pas (ce que font de nos jours beaucoup de gens) comme si elles étaient des images<sup>156</sup>. » Dans une démarche de démocratisation de l'histoire de l'art, par opposition à l'élitisme du connaisseur qui établit des critères esthétiques discriminatoires, Pevsner invite ses étudiants à adapter leur regard à chaque mode d'expression artistique, plutôt que de chercher à dater et à attribuer. Ce faisant, il contredit l'image d'une historiographie de l'art de langue allemande fondée sur le poids de la théorie, la précision et la complexité du vocabulaire analytique, qui l'isolait du large public.

Pevsner explique à ses étudiants qu'il convient d'abord d'« établir les caractéristiques distinctives de la sculpture par opposition à la peinture

---

153. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. viii.

154. Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, op. cit., p. 70, à propos du cours *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (Methodologie)*.

155. Id., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. vii.

156. Nikolaus Pevsner, *The Appreciation of Sculpture*, 1942, GP 4/68.

et l'architecture<sup>157</sup> ». L'architecture est donc présentée comme une forme d'expression artistique à part entière. Or l'histoire de l'architecture est encore moins répandue que l'histoire de l'art quand il arrive en Grande-Bretagne. Il doit donc faire passer son public par une phase d'initiation, comme dans cet autre cours de 1940 :

La peinture est l'art de la surface, qui reproduit dans les deux dimensions ce que nos yeux voient et ce que notre âme ressent. La sculpture est l'art du volume, en trois dimensions, ce que nous voyons et éprouvons est plastique. L'architecture quant à elle ajoute l'espace au volume, l'intérieur à l'extérieur. [...] Quiconque ne sera pas touché par les valeurs spatiales, ou ne saura les observer, ne pourra pas apprécier complètement l'architecture<sup>158</sup>.

Pevsner rappelle l'omniprésence du fait artistique et inclut l'architecture dans le champ de ses manifestations, une conviction qu'il dit avoir hérité de Pinder : « J'ai appris de lui que l'histoire de l'architecture ne doit pas être étudiée séparément de l'histoire de l'art (comme c'était principalement le cas en Angleterre<sup>159</sup>) ». Il considère que « la division entre beaux-arts et "autres" arts n'a aucun sens. Surtout quant à l'histoire<sup>160</sup> ». La référence à Pinder est explicite, mais on peut remonter aussi à Wölfflin, qui affirmait que pour fonder la discipline de l'histoire de l'art, « la description resterait encore simpliste et bancale si l'architecture et la décoration n'étaient pas incluses parmi les arts visuels<sup>161</sup> ».

## **Autoportrait en généraliste**

Dans *Le savant et le politique*, Max Weber place la passion pour un sujet spécifique au centre de la définition du scientifique véritable :

De nos jours l'œuvre vraiment définitive et importante est toujours une œuvre de spécialiste. [...] Sans cette singulière ivresse dont se moquent tous ceux qui restent étrangers à la science, sans cette passion, [...] tu ne posséderas *jamais* la vocation de savant et tu ferais mieux de t'engager dans une autre voie. Car rien n'a de valeur, pour l'homme en tant qu'homme, qu'il ne *peut faire avec passion*<sup>162</sup>.

---

157. *Ibid.*

158. Pevsner, *The Enjoyment of Architecture*, 1940, *op. cit.*

159. *Id.*, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. vii.

160. *Id.*, *What Use is History to the Architect?*, 1940, GP 3/68.

161. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. vii.

162. Weber, *Le savant et le politique*, *op. cit.*, p. 62-63.

La spécialisation est justement le critère par lequel Pevsner évalue (avec un œil très critique) sa propre carrière. Il écrit déjà dans les années 1950 : « Dans tous les domaines qui furent à un moment ou à un autre ma spécialité, de jeunes chercheurs m'ont désormais largement détrôné : Denis Mahon (le spécialiste des spécialistes) sur le Caravage, Peter Floud sur William Morris, John Brandon-Jones sur [Charles] Voysey, Robert Schmutzler sur l'Art nouveau, Michael Farr sur le design industriel moderne<sup>163</sup>. » La réévaluation de l'œuvre de Pevsner dans les années 2000 en fait effectivement un « généraliste par excellence<sup>164</sup> ».

Cette description rappelle l'activité du « polymathe » du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourtant, quand il fait lui-même le bilan de sa carrière vers 1950, la diversité est pour Pevsner un signe d'échec plutôt que d'accomplissement. Son travail est « complètement éclectique », et même s'il semble « répondre à une demande », ne représente « rien qui n'ait pas déjà été fait auparavant<sup>165</sup> ». La dislocation initiale qu'a causée dans son parcours la migration en 1933 est accentuée par le fait que sa discipline universitaire n'était pas formée dans son pays d'accueil, fait qui contraignit à la diversification de ses activités. Par exemple, en entrant à l'*Architectural Review* en 1941, il finit par « écrire des articles plutôt que des livres<sup>166</sup> ». Même la rédaction d'articles devient difficile à mesure que se multiplient les participations à des comités et surtout quand il entreprend en 1947 les grands projets éditoriaux<sup>167</sup> qui feront de lui un acteur important de la vie culturelle britannique dans les années 1950 mais l'éloigneront d'autant de son idéal du *Kunsthistoriker*.

Dans la préface des *Studies in Art, Architecture and Design* (« Études sur l'art, l'architecture et le design ») publiées en 1968, Pevsner continue son auto-critique. Un tel recueil s'inscrit dans la tradition des œuvres complètes (*Gesammelte Aufsätze*) et devrait servir à faire passer à la postérité une sélection d'écrits qui ont marqué la carrière d'un chercheur, lui donnant *a posteriori* une ligne directrice :

Lecteur invétéré de recensions dans le *Times Literary Supplement*, dans le *Listener* et parfois dans la *New York Review of Books*, je sais que les

---

163. Cité dans Harries, Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 551.

164. Peter Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner. British Art and Visual Culture since 1750: New Readings*, Aldershot, Ashgate, 2004., p. 1.

165. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204.

166. *Id.*, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1 : *From Mannerism to Romanticism*, Londres, Thames & Hudson, 1968, p. 8.

167. Voir *ibid.*

recueils d'articles publiés plusieurs années après leur rédaction ont mauvaise presse, sans exception ou presque. La raison en est fort simple. Malgré tous les efforts de l'auteur, il ne pourra pas amalgamer parfaitement, en un tout, ce qui a été écrit sur une large période et dans des buts divers. Je suis pourtant convaincu que je dois essayer, et qu'un recueil d'essais devrait être publié. En effet, les textes publiés dans une revue spécialisée ou un journal éphémère, et parfois seulement en langue étrangère, échouent souvent à avoir un impact. Et même s'ils ont eu un impact à l'époque où ils étaient novateurs, la trame du développement des recherches tend à s'estomper lorsque ces étapes ne sont plus disponibles<sup>168</sup>.

Cependant, le choix des articles a été très difficile et la courbe ainsi recréée tend vers un amoindrissement de la qualité de ses travaux :

Les essais présentés dans ces deux volumes parcourent une période de plus de trente ans. Les préparer à une réédition m'a permis et m'a forcé d'entreprendre une évaluation objective de leur contenu, de leur importance pour moi et, peut-être, pour d'autres. Ils commencèrent en Allemagne et se terminent en Angleterre ; ils commencèrent par des généralisations décidées et se terminent par des faits, spécifiques et modestes ; ils commencèrent dans l'érudition et se terminent dans ce qui me frappe souvent comme superficiel. En d'autres termes, on tend vers une perte de la substance<sup>169</sup>.

Le trouble causé par son déplacement a perduré et appliqué son empreinte sur l'ensemble de son travail, au point de le transformer en « praticien généraliste<sup>170</sup> ».

La dichotomie entre *Kunstgeschichte* et *art history* est toujours présente dans le discours de Pevsner, mais la place qu'il s'attribue a changé : il a progressivement quitté le domaine de l'érudition qui caractérise la recherche dans les pays de langue allemande et signifie à la fois capacité de synthèse et profondeur de la réflexion. La description des travaux produits en Angleterre comme des études de « faits spécifiques et modestes » renvoie à la pratique de l'amateur éclairé, qui a tendance à laisser son enthousiasme prendre le pas sur la rigueur intellectuelle nécessaire à toute activité de recherche<sup>171</sup>. Pevsner se montre donc très sévère quand il évalue la qualité de sa contribution scientifique : il n'a pas réussi à conserver la substance qui fait le prestige de l'historiographie de langue allemande. L'idée de déclin

---

168. *Ibid.*

169. *Ibid.*

170. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 204.

171. Voir *ibid.*, p. 201.

apparaît également dans l'introduction à sa bibliographie, publiée en 1968 : « Cette bibliographie — qui à mon sens prend bien trop au sérieux les travaux souvent désinvoltes (*casual*) d'un chercheur — révèle combien mon travail universitaire sérieux s'est amoindri depuis le commencement de la série des *Buildings of England* (« Monuments de l'Angleterre »)<sup>172</sup>. » Dans le champ lexical d'un historien pour qui la rigueur est une caractéristique fondamentale, l'utilisation de l'adjectif « désinvolte » marque l'écart le séparant désormais de l'idéal du *Kunsthistoriker* qui, de motivation, s'est transformé en chef d'accusation et en symbole de son échec.

## Fondation d'un nouvel *ethos*

La posture autocritique de Pevsner doit autant à son idiosyncrasie qu'à sa situation d'universitaire déplacé. En effet, d'autres collègues d'origine allemande ou autrichienne ayant émigré dans des pays anglo-saxons ont selon lui accompli avec succès la transition vers leur nouvel environnement, tout en conservant leur *ethos* de *Kunsthistoriker* bien que leur carrière se soit retrouvée déviée dans les années 1930 :

Mon traitement de [l'histoire de l'architecture] s'apparente à ce que les Français appellent *vulgarisation*\*. Il y a là un contraste avec le travail de ceux qui parmi mes collègues et amis ont vraiment propulsé l'histoire de l'art et de l'architecture. Rudolf Wittkower est l'un d'entre eux : il a écrit *Architectural Principles in the Age of Humanism* (trad. fr. *Principes architecturaux à l'âge de l'humanisme*) comme un exercice de pure recherche, loin de se douter une seule seconde que ce qu'il écrivait allait avoir une importance immédiate pour l'ensemble des architectes de la génération des Smithson. Un autre est Ernst Gombrich. Son approche de l'art par la psychologie de la perception a été développée au moment où les artistes avaient grand besoin de l'orientation offerte par la psychologie au milieu de la confusion dans laquelle ils se trouvaient alors. Cette approche a donc tout raflé. Je n'ai rien accompli qui soit aussi impératif<sup>173</sup>.

Dans sa comparaison, Pevsner choisit deux historiens qui gravitent autour de l'Institut Warburg. Wittkower a fait ses études à Munich et à Berlin auprès d'Adolph Goldschmidt et obtenu sa thèse en 1923. Il fut assistant puis chercheur à la Biblioteca Hertziana à Rome de 1923 à 1927. Après une année à l'université de Cologne comme *Privatdozent*, il fut renvoyé au titre de la loi d'avril 1933. Il partit pour Londres afin d'y travailler

172. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. xi.

173. « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », op. cit., p. 318.

à la bibliothèque Warburg, où il resta jusqu'en 1956<sup>174</sup> ; il fut le co-fondateur du *Journal of the Warburg Institute*, rebaptisé *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1940, qui scellait la collaboration étroite de ces deux enclaves de l'historiographie de l'art en Angleterre.

Devenu professeur à la chaire Durning-Lawrence pour l'histoire de l'art en 1949, Wittkower occupe à partir de 1956 les fonctions de directeur du département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Columbia. La contribution majeure à laquelle Pevsner fait allusion dans la citation ci-dessus est le livre tiré du manuscrit sur Leon Battista Alberti et Andrea Palladio, que Wittkower préparait en vue de son habilitation dans les années 1930 : *Architectural Principles in the Age of Humanism*, paru en 1949, reste certainement son ouvrage le plus ambitieux, mais ce n'est pourtant pas le plus populaire. Ce titre revient au volume *Art et architecture en Italie, 1600-1750*<sup>175</sup>, écrit pour la collection dirigée par Pevsner.

Gombrich sert de second contre-modèle. « Je sais que je n'ai fait avancer mon domaine dans aucune direction, comme l'ont fait le cercle du Warburg ou Ernst Gombrich<sup>176</sup> », dit Pevsner. L'Institut et l'historien d'art d'origine autrichienne symbolisent la perpétuation d'une certaine école de pensée. À l'inverse, l'activité de Pevsner a consisté à « reconnaître certains besoins et y répondre provisoirement<sup>177</sup> ». Isolé, il a toujours été plus dépendant de la détermination et parfois de la constitution d'un public cible pour ses recherches.

Pourtant, le regard que Gombrich porte sur lui-même est différent : « Je ne suis jamais devenu le genre d'historien de l'art qu'[Ernst] Kris souhaitait évoquer dans son homélie, en fait, je ne suis jamais devenu l'expert ou le spécialiste d'un domaine<sup>178</sup>. » La conception weberienne du savant spécialisé apparaît à nouveau, mais Gombrich s'en éloigne encore plus dans cet autre texte, une esquisse autobiographique :

J'avais pour ambition [...] d'être une sorte de commentateur de l'histoire de l'art. Je voulais écrire un commentaire de ce qui se passait vraiment dans le développement de l'art. Parfois je vois les choses ainsi : la repré-

---

174. Voir David Rosand, « Rudolf Wittkower, 1901-1971 », *Proceedings of the British Academy*, vol. 90, 1995, p. 557-570.

175. Rudolf Wittkower, *Art et architecture en Italie : 1600-1750*, trad. par Claude F. Fritsch ; Paris, Hazan, 1991.

176. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. xi.

177. *Ibid.*

178. Gombrich, « The Study of Art and the Study of Man », in : *Id.*, *Tributes*, op. cit., p. 223-224.

sensation au centre, le symbolisme d'un côté, la décoration de l'autre. On peut réfléchir à tous ces aspects et en parler en termes plus généraux. Bien sûr, cela veut dire que je ne suis jamais devenu un véritable historien de l'art. Je ne suis jamais devenu un connaisseur<sup>179</sup>.

\*\*\*

La tentative de circonscrire la nature de l'histoire de l'art pratiquée au Royaume-Uni au cours de la carrière de Pevsner nous ramène à la terminologie évoquée au départ, dans une nouvelle combinaison. Tout comme Gombrich, Panofsky associe l'historien de l'art et le connaisseur et déclare : « Le connaisseur peut être défini comme un historien de l'art laconique, et l'historien de l'art comme un connaisseur loquace<sup>180</sup>. » Au-delà du bon mot s'établit une différence de degré, non essentielle, entre les deux types d'observateurs de l'art. En revanche, Pevsner mesure sa carrière à l'aune de l'*ethos* du *Kunsthistoriker* sur lequel s'est formée sa personnalité, et regrette donc le fait qu'elle n'ait pas correspondu au niveau de sérieux et de rigueur requis. Le fait de ne pas être un *Kunsthistoriker* au Royaume-Uni ne l'empêche pas de devenir, par le déplacement, un historien de l'art dans la version britannique de la discipline qui s'est institutionnalisée grâce à son intervention, surtout sur le plan de la transmission du savoir par l'enseignement.

---

179. *Id.*, « Une esquisse autobiographique », in : Gombrich : *l'essentiel*, op. cit., p. 34-35.

180. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 19.